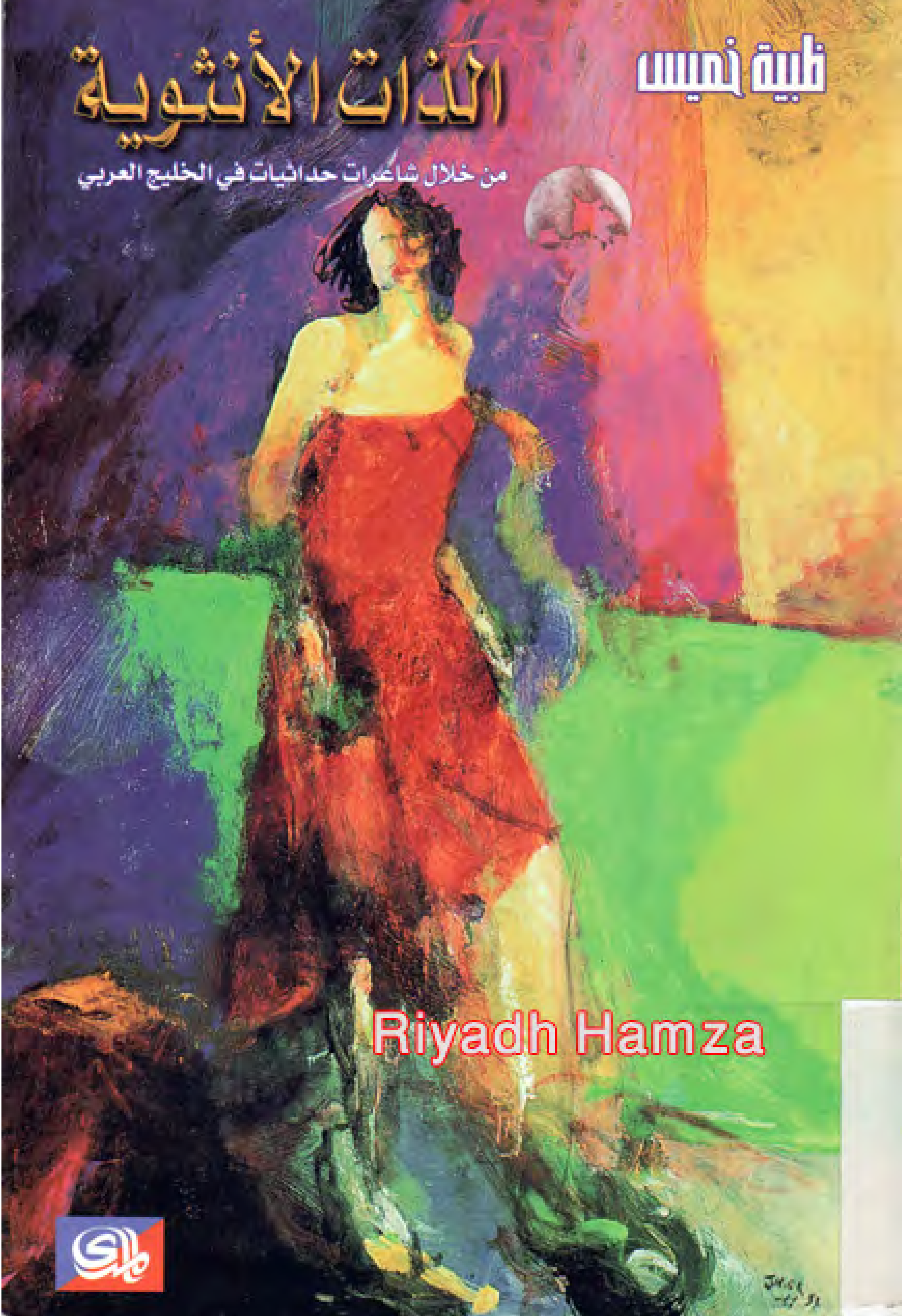

ظبية خميس
الذات الأنثوية
من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي
Riyadh Hamza

الذات الأنثوية

من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي

ظبية خميس

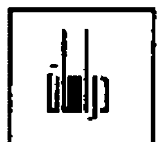
الذات الأنثوية

من خلال شاعرات حداثيات في الخليج العربي

دراسة في النقد الأدبي النسائي

المدى

منشورات





Author : Dhabia Khamis
Title : The Feminine Ego
Al- Mada : Publishing Company
First Edition 1997.

اسم المـــؤلف : ظبية خميس
عنوان الكتـاب : الذات الأنثوية
النـاشـــــــر : دار المدى للثقافة والنشر
الطبعـة الأولى : ١٩٩٧

دار المدى للثقافة والنشر

سورية - دمشق صندوق بريد : ٨٢٧٢ أو ٧٣٦٦
تلفون : ٧٧٧٢٠١٩ - ٧٧٧٦٨٦٤ - فاكس : ٧٧٧٣٩٩٢
بيروت - لبنان صندوق بريد : ٣١٨١ - ١١ فاكس : ٤٢٦٢٥٢ - ٩٦١١

Al Mada : Publishing Company F.K.A.
Nicosia - Cyprus , P.O.Box . : 7025
Damascus - Syria , P.O.Box . : 8272 or 7366 . Tel: 7776864 , Fax: 7773992
P.O. Box : 11 - 3181 , Beirut - Lebanon, Fax : 9611- 426252

تمهيد

في مطلع الثمانينات وأثناء دراستي الأكاديمية بجامعة إنديانا - بلومنجتن بالولايات المتحدة لفت انتباهي المساق الدراسي المطروح آنذاك تحت عنوان الدراسات النسائية ، وهكذا أخذني الفضول إلى ذلك القسم المستجد في الجامعة ، والذي شدني بكونه رؤية شاملة لصوت المرأة ووضعها عبر التاريخ والعلوم المختلفة . كان هناك بعض الأطروحات المتطرفة بالطبع ، والخاصة أيضاً بتيار راديكالي اجتماعي يحاول ان يصنع يوتوبيا خاصة بالمرأة ، ويضعها أحيانا في ضفة العداء التاريخي ، والدائم للرجال . وكان هذا التيار معبراً عن حالة الحريات الاجتماعية التي زخرت بها فترة السبعينات في الولايات المتحدة . وهكذا جاء أول بحث لي آنذاك حول هذا الموضوع عبر رصد أدبياته المطروحة في ذلك الوقت كمحاولة لاستكشاف ذلك المنظور .

أما التأثير العميق لذلك على أعمالي الشعرية فقد جاء عبر عنوان لكتاب صدر لي في عام ١٩٨٢ بعنوان «أنا المرأة ، الأرض ، كل الضلوع » حيث أطلقت تلك الشمولية المتنفضة للدراسات النسائية آنذاك شرارتها في أعمالي الأولى كما يتبدى من عنوان العمل المذكور .

بعد ذلك وخلال طوال مرحلة الثمانينات ومن خلال إقامتي في لندن - بريطانيا كان التيار النساني يشهد تطورات مستمرة أخذت تجلياتها عبر دور نشر متخصصة في الفكر النسوي النقدي والاجتماعي ، وكذلك صحف ومجلات ومطبوعات

وندوات ، إضافة إلى اتجاه الجامعات الأوروبية إلى استحداث أقسام دراسة خاصة بدراسات المرأة . ومن هنا بدأ إطلاعي على الدراسات النقدية النسوية والتي عنت بنواحي عديدة من طرق التعبير وارتباطه بالذات الأنثوية في نصوص المبدعات شعراً وقصة ورواية ومسرحاً وخلاف ذلك من الأشكال الفنية المتعددة .

وفي منتصف الثمانينات بدأت مشروع دراسة طويلة بعنوان « سندريلا تفقد غيبوبتها » حول صوت المبدعات العربيات ، وتم نشر عدد من تلك الدراسات في دوريات مختلفة في الخليج ، وبريطانيا . وأتاحت لي الظروف أن أرصد المشهد العربي الأدبي ومسمياته الخاصة بالإبداع الأنثوي . كانت القصة والرواية قد فرضت حضورها النقدي وخصوصاً لأقلام صارت شبه مدروسة لدى النقاد العرب مثل كوليت الخوري ، وغادة السمان ، ونوال السعداوي ، وغيرهن وظهرت دراسات نقدية عديدة حول تلك الأقلام ، وغيرها ، مثل دراسات جورج طرابيشي المعتمدة على التحليلات الفرويدية النفسية ، وغالي شكري ابن المدرسة الواقعية النقدية لمرحلة الستينات ، وعفيف فراج ، وغيرهم . أما في الصحافة الثقافية العربية فقد استهلكت تعابير مثل «الأدب النساني» و «أدب الأظافر الطويلة» وغيرها من مصطلحات أوحت لي ، دائماً بالهيمنة الذكورية الأدبية التي تمارس سلطة النقد عبر التحجيم الدائم للأعمال الأدبية ، النسانية والتعامل معها بصيغة حازمة تخلط ما بين الأحكام الاجتماعية ، والأخلاقية والأدبية بإحساس خاطف بأن ماتكتبه النساء مازال قيد السجن الذاتي ، والتجربة المحدودة حياتياً وأدبياً لهن . وهكذا بدأت فكرة عمل بحثي حاولته عبر جامعة لندن وتحت إشراف الأستاذ روبن أوسل في كلية العلوم الشرقية والإفريقية لدراسة ذلك الإنتاج الأدبي عبر آمال طموحة بأن تكون الدراسة شاملة للأشكال الأدبية المختلفة ولأسماء أدبية نسانية عربية كثيرة . غير أن الواقع لم يكن بحجم ذلك الطموح . ولظروف إنسانية خاصة إنسحبت من تلك الدراسة بعد ان تلمست خطواتي الأولى فيها .

ومنذ بداية التسعينات ، وحتى الآن ، ومن خلال إقامتي في القاهرة شد انتباهي ذلك التغيير الكبير في المشهد الأدبي العربي الخاص بالنساء .

فبالإضافة إلى أن عدد المبدعات العربيات ونتاجهن في ازدياد ، فإن الشعر بشكل خاص له مشهد خاص مرتبط بصوت المرأة وخصوصاً عبر النصوص الحداثية التي تربط جهود شاعرات الأمس ، باليوم . وكذلك فإن دور نشر خاصة قد بدأت في التشكل من أجل مطبوعات المرأة مثل نور ، وعيون جديدة ، والكاتبة وغيرها في مناطق مختلقة من العالم العربي ، ومهاجري العرب في الغرب خصوصاً بريطانيا . وكأنه مع ازدياد الحس الديني ، والتعصب الاجتماعي في عدد من الدول العربية فإن حساً آخر له علاقة بالوعي ونور الثقافة قد أخذ في التوهج كرد فعل مضاد ـ لدى الدوائر الأدبية العربية من النساء المبدعات والرجال المبدعين الذين أدركوا مدى عمق وأهمية أن صوت المرأة ليس عورة .

ومن خلال عملي بإدارة المرأة والأسرة في الأمانة العامة لجامعة الدول العربية ، وكذلك دراستي الأكاديمية في قسم الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية في القاهرة صارت أمامي فرصاً متعددة للتطرق إلى صوت المرأة العربية بشكل خاص . وقد بدأت رحلتي هذه عبر دراسة قدمتها إلى الأستاذ محمود الربيعي بعنوان « المرأة من خلال فكر القرن التاسع عشر في مصر » حيث اطلعت على آراء التنوير التي صدرت من عدد من المفكرين ، بعضهم شيوخ دين وعلماء فقه غير ان آراءهم حول المرأة العربية والمسلمة كانت آراء عصرانية تنظر إلى الزمان بعين من يعيشه الآن لا بالأمس من أمثال محمد عبده ، والأفغاني ، ورفاعة الطهطاوي ، وقاسم أمين وغيرهم ، ثم تقدمت بدراسة أخرى حول العاطفة الشعرية العربية ونظرتها إلى المرأة من خلال الأدب العربي القديم بعنوان « صنم المرأة الشعري » حيث المرأة مشروع حب غير متحقق لدى الشعراء العذريين ، ومشروع جسد زاخر بالنعم والملذات لدى الشعراء الحسيين ، غير أنها وفي كلتا الحالتين صنم من غير رأس ولاصوت . وإن كانت الأصوات النسانية الشعرية القليلة قد جاءت عبر الجواري والقيان أو بعض الأميرات مثل ولادة بنت المستكفي غير أن تلك الأصوات التي زخرت بها صفحات كتب الأغاني ، وطوق الحمامة ، والعقد الفريد ، وغيرها أصوات زمن كان يحاول أن يرفه عن الذكورة

أكثر مما يوقظها على المعاني والأحاسيس العميقة التي تعبر عن الذات الأنثوية خارج مرآة الدور الاجتماعي الترفيهي الذي كانت تلعبه في بلاط الرجل الفنان ـ أو الحاكم آنذاك .

ومن القرون القديمة ، والقرن التاسع عشر وخلف ضوء شحيح جاء عبر صوت عائشة التيمورية ودراسة مي زيادة الخاصة بترجمة حياة الشاعرة وتجربتها الحياتية لمست يدي ذلك الخيط الذي أخذ في الاتصال مع ما أود أن أستكشفه داخل رحلة البحث عن الذات الأنثوية لدى المبدعة العربية المعاصرة . وهكذا جاءت دراسة « البحث عن الذات عند الشاعرة العربية المعاصرة » والتي تقدمت بها إلى الأستاذ محمد بريري لأرصد الخيط الذي ربط بين تجارب عدد من شاعرات بداية القرن العشرين وحتى منتصفه وكانت أهم الأسماء والتجارب هي عائشة التيمورية ، ونازك الملائكة ، وفدوى طوقان كمحطات كبيرة ، واضحة ، ومؤثرة على مسيرة القصيدة التي تكتبها الشاعرة العربية بتجليات مختلفة لرحلة الكشف عن الذات ، معاناتها آمالها ، عوائقها وموقعها من هذا العالم الذي تعيشه .

لم يكن من الممكن الحديث عن تلك الشاعرات عبر النصوص ، فقط فنصوصهن فيها الكثير من حياتهن ولحظات التغيير في الوعي من خلال التجارب المعيشية الصادقة التي كن يعشنها . كان هناك إرباك معنوي كبير لديهن مابين الرغبة العميقة للبوح والتعبير عن الذات ، وبين الظروف الاجتماعية والثقافية التي تواجههن في مجتمعات محافظة ، وعائلات أبوية صارمة ، وأنظمة تعليم اضطرت عدداً منهن للسعي نحو التعليم الذاتي في المنازل كي يصلن إلى مرحلة الكتابة الأدبية ، فيما بعد . أضف إلى ذلك « التابو » النفسي الخاص الذي شهد الصراع النفسي مابين الرغبة في البوح والخوف من الأحكام الاجتماعية والخشية الدينية المتأصلة في نفوس بعضهن .

وهكذا فإن عائشة التيمورية كتبت قصائد حبها ، وغزلها بأسماء مستعارة وبحس الذكورة لا الأنوثة للتخفي وراء صوت الرجل الشعري وأسلوبه في الغزل . ثم يأتي الموت والفقد ليجعلها شاعرة رثائية تبوح بالألم المتأصل في نفسها ، ثم

يأتي المرض والشيخوخة ليجعلها تنكر على نفسها ماكتبته في البدايات وتحرق أشعارها ماعدا قصائد الزهد والأشعار الدينية .

وتجيء نازك الملائكة مفاجأة كبرى في المشهد العربي الشعري بكامله عبر طرحها النقدي الخاص بالشعر ، وتنظيرها للشعر الجديد عبر شعر التفعيلة وتأتي قصائدها مليئة بالتعبير عن الاكتئاب والألم والحيرة التي تعانيها كإمرأة تجاه الحياة . غير أنها أيضاً ، ومع الشيخوخة والمرض تنسف مابدأته بالتنكر لتنظيراتها القديمة والعودة إلى المحافظة والشعر الديني والقومي ، ثم تتلاشى كحضور أدبي في السنوات الأخيرة وراء المرض ، والخيبة ، والأحزان .

أما فدوى طوقان فإنها ابنة الألم المعلن بامتياز وقد عبرت عن ذلك عبر دووابنها الشعرية ومذكراتها المنشورة حيث شرحت بشجاعة كبيرة ظروف حياتها الخاصة . ونظرة المجتمع والعوائق التي واجهتها ومحاولاتها المتكررة للانتحار والخلاص الشعري الذي دفعت ثمنه ، كبيراً وفادحاً جداً . وإن كانت قد عبرت عن أشواق الذات الشعرية الأنثوية المبدعة في عدد كبير من أعمالها الشعرية الأولى ، إلا انها انتهت إلى قصائد الزهد والشعر السياسي في سنواتها الأخيرة ، أيضاً .

ومنذ الستينات . وحتى مرحلة التسعينات من هذا القرن - الذي نوشك على توديعه - فإن أسماء نسائية شعرية كثيرة قد تفجرت في العالم العربي . وتبدو مسيرتها أعمق بكثير من أية دراسات نقدية مبذولة لرصدها ، على قلة تلك الدراسات المعنية بها .

لقد تطورت التجربة الإبداعية النسائية كثيراً في مختلف الدول العربية ، وأصبح هناك أعمال تولد كل يوم وتنمو من خلال بعضها البعض عبر حرية داخلية تحاول المبدعة التحرك من خلالها لتخاطب الوجود : وجودها الخاص أولاً ثم وجود بقية العالم لا من منطلق النرجسية ولكن من منطلق التعرف على ذلك المكبوت تاريخياً ، والذي لم تسمح له الظروف الثقافية بمثل هذا الانطلاقة من قبل .

من هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة التي أعددتها لدرجة الماجستير في الدراسات العربية في الجامعة الأمريكية في القاهرة وتحت إشراف كل من الأساتذة حمدي سكوت ، ومحمد بريري . إنها دراسة خاصة بالذات المكبوتة التي تحاول أن تكتشف نسيج الذات الأنثوية بالداخل عبر تجارب شعرية حداثية ومتحررة تصبو إلى الكشف والتواصل مع العالم . وقد اخترت أصواتاً نسائية شعرية متميزة في منطقة الخليج العربي لأنهن بنات ظروف جغرافية وثقافية خاصة في مجتمعات مازالت شديدة المحافظة ، ومازالت المرأة تلعب الدور التقليدي بها إضافة إلى الانقلاب النفطي الذي هز المنطقة وإنسانها بطريقة لايمكن نفيها والعودة إلى ذلك الماضي أبداً . إنهن نساء الزمن المتحول ، والمرتبك ، والمتناقض الذي يحاول أن يمسك بدفة الماضي السلفي من جهة وبدفة المستقبل التكنولوجي من جهة أخرى . لذلك فإن نوع الوعي المتشكل له ذائقة خاصة ، ومعاناة لايمكن تجاهلها .

إنها دراسة تحاول أن تقدم إضاءات متواضعة حول تلك التجارب وعذري في أي تقصير فيها أنها محاولة تتم دون سابق تراكمات لدراسات مثيلة حول الشاعرات العربيات ، والخليجيات بصفة خاصة .

الفصل الأول

الذات الأنثوية

والنقد الأدبي النسوي

الذات الأنثوية: مدخل نقدي

من يكتب ماذا حينما تكون الأنوثة غير مرئية في عالم الكلمات . ويكون خيالها قد ارتدى أحجبة التاريخ لقرون طويلة حتى انطمست الصورة الناطقة عن ذاتها في مرآة الكلمات . وتكون ، أيضاً ، قد اعتادت على فعل الاستعارة : استعارة روح ذاتها من توظيف الذكورة لملامح الأنوثة الناطقة في إبداعهم كما قد عكستها الصورة الاجتماعية ـ الثقافية الخاصة بمفردات اللغة وحدود استعمالها . وبما أن التنشيء لابد له من التحول عبر وعي الأنوثة لذاتها فان ململمة ستحدث كي تدفع بالوعي إلى مراحل مختلفة من التطور حتى تصل إلى ادراك خصوصيتها وإمكانيتها الحقيقية لقول تلك الخصوصية بعين من ترى . وفي هذه التحولات الحرجة والمعذبة لن تستطيع أياً منهن أن تقول جملتها كاملة ، أو خالصة . تكون هناك محاولات تدريجية تحتاج إلى أن تتممه حتى تصل إلى فلسفة الراحة الخاصة بها كي تقول ذاتها بدونما أسر القيود المفروضة تاريخياً والتي تحتاج الأنوثة فيها إلى زمنها الخاص كي تسمح لذاتها بالبزوغ الواضح الذي يعلن في حيز وجودها .

وفي القول الشعري ، على وجه الخصوص ، تكون تلك الرحلة أكثر صعوبة من غيرها ، ذلك أن الأنوثة المبدعة تتحرك في قلاع زمنية شعرية صنعها التاريخ

الخاص بالثقافة ، تلك التي ربطت بين أوتاد الخيمة الشعرية بيت العربي الروحي ومسيرته القادمة من صولات وجولات الفروسية القديمة . أنه إرث من الصعب التحرر منه ، أو الغاؤه . أما تعديل مساره فإن ذلك يكون مجهوداً مضاعفاً على كاهل الوعي الإبداعي العربي الحديث .

إن اختيار الشاعرات في هذه الدراسة خضع لعوامل عديدة ارتكزت على اللحظة الشعرية العربية الراهنة التي وصلت اليها تجربة الحداثة الشعرية بعد ان تجاوزت مراحل مختلفة من التجريبية والبحث عن حرية التعبير في النص شكلاً ومضموناً ساهمت فيها الشاعرة العربية خلال مسيرة القرن العشرين وقطعت أشواطاً مختلفة في رحلة التعبير عن ذاتها وعالمها مُضيفة بذلك إلى إنسانية الشعر .

ويستند هذا الاختيار ، أيضاً ، على العامل الجغرافي إذ ان أختيار الشاعرات من منطقة الخليج العربي هو اختيار حضاري قائم على رؤية تمزج أشد أشكال المحافظة الاجتماعية في العالم العربي مع أنماط تغيير هائلة مرت بها المنطقة الخليجية من خلال مرحلة التحول النفطي الذي قذف بمجتمعات الخليج إلى بؤرة التحديث الاقتصادي السريع الذي ترك بصماته بعمق على المنطقة من خلال محاولة الاحتفاظ بروح القديم مع الجديد . ولاشك أن المرأة الخليجية قد أصابتها شظايا ذلك التحديث النشط في أعماقها لذلك تأتي تجربة الشاعرات الخليجيات اللواتي تم إختيارهن لهذه الدراسة في هذا السياق .

إن « الذات الأنثوية » ذات متحركة ، متغيرة في محاولة كشفها لذاتها في نصوص هؤلاء الكاتبات وهي ، أيضاً ، ليست ذات واحدة ، تماماً ، إذ تختلف كل منهن في محاولة كشفها ومحاورتها مع العالم بتفاوت يبرره إختلاف درجات الوعي بالذات وإختلاف تجاربهن على المستوى الذاتي ، والإنساني .

حول النقد الأدبي النسوي

و«الذات الأنثوية» هي محور لدراسات تنامت خلال العقدين الماضيين في مدارس النقد الأدبية الغربية والتي افردت من خلال علم الاجتماع الأدبي مجالاً للدراسات النسوية باسم «النقد الأدبي النسوي» وهي وجهة نظر جديدة في النقد مازالت في طور التشكل والإضافة وقد إكتسبت جاذبية عالمية بحيث تعدت العالم الغربي ليصل الأهتمام بها إلى مناطق أخرى في العالم .

وفي هذه الدراسة المطروحة محاولة لتلمس هذه «الذات الأنثوية» لدى شاعرات الخليج ، ورغم استضاءتي ببعض الأفكار في النقد الأدبي النسوي غير أنني لا أدعي تطبيقاً لها في هذه الدراسة ذلك أنها ليست بالمنهج الصارم الواحد ولكنها طرق متعددة للرؤية التي تحاول أن تنفذ إلى نص المرأة ضمن وعي خاص ينطلق من تجربة المبدعة التاريخية وكينونتها كأنثى في عالم الكلمة .

ورغم أن هناك عدداً من الدارسين العرب قد اهتم بتحليل خطاب المبدعة العربية وخصوصاً في الرواية والقصة القصيرة مثل د . غالي شكري ودراساته حول أدب غادة السمان والأستاذ جورج طرابيشي ودراساته حول نوال السعداوي إلا أن الشاعرة العربية لم تحظ ، بعد ، بمن يقدم أعمالها عبر رؤية نقدية تحليلية وإن كان هناك إهتمام بما يشبه الرصد التاريخي لأعمالها الشعرية عبر دراسات تجميعية لأعمالها كما سيرد في هذه الدراسة عند تحليل أعمال الشاعرات الخليجيات .

ومثل هذه الظاهرة قد تكون عالمية فالغرب ، أيضاً ، لم يعرف دراسات مستطردة عن كتابات المبدعات إلا حديثاً فعلى سبيل المثال تطرح المؤلفتان : Gillian Hamscombs and Virginia L . Smyers في كتابهما «الكتابة من أجل حياتهن *"writing for their lives"* دراسة حول المبدعات الحديثات اللواتي كتبن بين أعوام ١٩١٠ - ١٩٤٠ م بتقديم يسعى إلى معرفة كيف تعاملت المبدعات مع كونهن «نساء كاتبات» أو «أديبات» وكيف تعاملن مع وعيهن الخاص بكونهن حديثات في أفكارهن .

ويطرح الكتاب رؤية تحليلية ترى التالي :

« المرأة الكاتبة ، من خلال الثقافة المهيمنة ، أعتبرت دائماً متطفلة على أراضي الرجال ، وقد تطفلت على حسابها إذ أنها في المكان المناسب بين تقاليد الرجال مثل شخص من العالم الثالث في أراضي رفاهية المجتمع الأوروبي . إنها لاتملك مكاناً « طبيعياً » هناك . وهي إما أن تخلق مكاناً جديداً لها أشبه بثقافة فرعية خاصة للمرأة ، بكل مايعنيه ذلك من تهميش تطرحه الثقافة المهيمنة عليها ، أو أن تدخل في معركة مع الرجال لتثبت أنها جديرة بأن يفردوا لها مكاناً مُشرفاً بينهم »[1] .

وقد طرح الكتاب تجارب مبدعات مثل : H. D. Richardson , Stein, Coy, Barnes وغيرهن ممن عشن كما كتبن ، وعشن ماكتبن ، وكتبن ماعشن ، فبالنسبة لهن ومثل بقية الحداثيات كان ضرورياً أن يقدمن لاماحدث لهن ، ولكن كيف كان أن يكون الآخرون هن[2] .

وقد حفل الكتاب بتفاصيل عن آراء أولئك الكاتبات في الحياة ، علاقاتهن ببعضهن البعض وأسلوبية الحياة والعمل والعلاقة المترابطة بين مادة العمل والمادة الفنية . وقد كان التركيز على الجوانب النفسية والعلاقات أكثر من الجوانب الأيديولوجية والتقنية الفنية عند الأديبات من خلال أوساطهن الحياتية والأدبية .

أما المثال الآخر فهو أنطولوجيا لقصائد شاعرات تحمل عنوان *"No More Masks"* . لا أقنعة أكثر . وقد قدمت الأنطولوجيا كل من الكاتبتين : Florence Howe and Ellen Bass في بداية السبعينات ١٩٧٣ ، وتعتبر أحدى أوائل الأعمال التي حاولت رصد عدد كبير من الشاعرات الأمريكيات لأول مرة في التاريخ الأدبي الأمريكي الحديث . والكتاب يطرح تجارب عدد من الشاعرات الأمريكيات والغربيات في إطار تطور التجربة التاريخية وتطور الصوت الشعري

---

(١) Hanscombs Gillian , and Smyers Virginia L.L, *Writing For Their Lives* (The Modernist 1910-1940) (London: The Women's Press Ltd 1987) p.34.

(٢) Ibid p.9

النساني مقارناً بينهم في إطار الوعي والتحرر من التقليدية ، وخصوصية الصوت الذي يصف حياتهن وتطلعاتهن كاسرات بذلك التقاليد الذكورية الأدبية المعهودة لعالم الكلمة .

ومنذ البداية يطرح الكتاب تساؤلاته وشكوكه حول وضع المرأة الكاتبة وتعرضها لتعصب دور النشر وهل الشاعرات خارج تصنيف الحداثة الشعرية المهيمنة في مساعيهن ، وماهي التيارات العامة لتلك الحداثة ، وعن ماذا تكتب الشاعرات ، وتبرر الكاتبتان مشروع بحثهما والأنطولوجيا المقدمة حول الشاعرات على أساس ايديولوجي ؛ وهو الإيمان بخصوصية النساء حيث تقولان :

« نحن لسنا رجالاً ، ولانرغب في أن نكون ، نحن معنيات بإختلافاتنا ، في إطار وحدود تطورنا نريد أن نعرف ذواتنا وتاريخنا ، نريد ان نختبر علاقاتنا بالرجال ، وبأطفالنا ، وبآبائنا ، نريد ان نكتشف علاقتنا بالنساء وقبل أي شيء آخر ، نريد ان نصرخ لا مزيد من الأقنعة ، هذا هو مانحسه ومانسمع معظم الشاعرات يرددنه اليوم ، لا مزيد من الأقنعة ، وخصوصاً أقدمها ، قناع الذكورة » . و « أخيراً ، نحن نعي من تجارب الماضي أن الشعر غالباً مايتدفق من الروح الثورية . وأغلب ، إن لم يكن ، كل مانقدمه من أشعار في هذه الأنطولوجيا هي تتبع إعادة إحياء وتجديد حركة المرأة في منتصف الستينات »(٣) .

إن منظومة خصوصية الصوت النساني قادمة في هذه الحركة الأدبية من ماضيها الخاص الثقافي والإجتماعي ولذلك فإن محاولات كالتي عبرنا خلالها لرصد نتائج المبدعات جاءت وهي تحاول أن تستقرئ النصوص عبر التجربة التاريخية الثقافية . ولعل صلب الموضوع هو الرغبة في التغيير : تغيير الدور النمطي للكلمة ، وخصوصاً عندما تعبر عن الذات الأنثوية . فقد أشارت الأنطولوجيا المذكورة إلى التغيير الذي حدث للجيل الجديد من الشاعرات الأمريكيات والغربيات وعن مدى إختلافهن عن الأجيال التي سبقتهن خلال فترات

---

(٣) *No More Musks* ! (An Anthology of Poets By Women). ed. Howe. Florence and Bass, Ellen (New York: Anchor Books, 1973) Introduction p.2

مختلفة من القرن العشرين ، إن الجيل الجديد من الشاعرات الحديثات يحاولن مُخاطبة الأنوثة مباشرة ، ويكتبن حول إختلافهن مع الذكورة وليس فقط في قصائد عارضة ولكن بملمح شبه ثابت في كافة قصائدهن ، وكمجموعة يبدو الجيل الجديد من الشاعرات أكثر حرية ممن سبقهن من نساء في التعبير عن الذات الأنثوية . وقد كتبت الشاعرات حول أمور عديدة أهمها : حياتهن اليومية ، أطفالهن وخصوصاً بناتهن ، وعن العلاقة مع الرجال وقد تميزت روح القصائد المكتوبة عبر فترة زمنية ممتدة طوال القرن العشرين بالكآبة والتعاسة والمرارة في الجزء الأول ، ثم الغضب والصراع والسخرية في الجزء الثاني ، وأخيراً قصائد تحاول أن تصالح الدنيا عبر محاولة لفتح أبواب جديدة للحريات والعلاقات الإنسانية .

إن موضوع الذات المنقسمة والمنشقة ، والتوق إلى الإكتمال هو ينبوع مهم للإبداع الأنثوي الذي يسيطر على روح الشاعرة الحديثة . وقد لايكون هذا الموضوع خاصاً بالشاعرة فقط فهو إنشغال دائم للفنان عموماً غير انه يطرق أبواب الروح الشعرية النسائية اليوم أكثر من أي وقت مضى .

لقد إزدهرت حركة النقد الأدبي النسوي عبر أطروحتها النظرية في الولايات المتحدة الأمريكية وغرب أوروبا خلال السبعينات والثمانينات من هذا القرن وبلغ تأثيرها أنحاء أخرى من العالم . وقد أسست دور نشر عديدة لهذا الهدف وخصوصاً في بريطانيا إضافة إلى إلحاق هذا الحقل من النقد بالدراسات الأكاديمية في الجامعات في معظم الدول الغربية . تقول الكاتبة Maggie Humm في مقالها : « النقد الأدبي النسوي في أميركا وبريطانيا » *"Feminist Literary Criticism in America and England"* وفي محاولة لتلخيص وجهة نظرها فيما يخص النقد الأدبي النسوي « أنه سيبدو جلياً » القول إنه التحليل للتمثيل الجنسي الكوني وإنه أيديولوجيا بالشكل الأدبي من وجهة نظر النساء »(٤) غير أنني أرى

---

(٤) Monteith Moria (cd) *Women's Writing : Achallenge to Theory* (Brighton: The Harvester Press Ltd, 1987) P.90

أن وجهة النظر هذه لتحديد المفهوم النقدي من الممكن لها أن يتبناها الرجال ، أيضاً . إذن فالأمر يتعدى حدود الجنس : رجل أو امرأة وينتظم في حدود الرؤيا التي تأخذ بعين الإعتبار إختلاف الظروف الخاصة بالنساء بالمقارنة مع الرجال والطريقة التي يُعبر عنها النص بعيداً عن الهيمنة المسبقة على النص بمثيرات التقاليد الذكورية المستمدة من المجتمع .

تقول Sue Roe في مقالها «النساء يتحدثن عن الكتابة» *"Women Talk-ing about Writing"* في المرجع نفسه ، «إنك ستجد أن الكاتبة تعتبر ، عادة شخصاً مانظر إلى موضوع التحرر الأنثوي في مُجمله ، وهي عادة متعاطفة معه ، وتحاول أن تصل ، إذا أمكن ، إلى الجمهور الشاب ، هكذا أرى الأمر على أي حال وباستخدام الكتابة الإبداعية ، تستطيع أن تخلق وجهات نظر عديدة وهناك بالطبع الكثير من الكتاب ممن هن نساء لسن كذلك في آرائهن ويطرحن في رواياتهن وجهة نظر ترى أن فكر التحرر النسائي سخيف ، وتافه ، وغبي وهُن على حد علمي لم يُوصفن أبداً ككاتبات»(٥) . ووجهة النظر هذه تعزز حقيقة أن المسألة الجوهرية هي ليست في كون الكاتب رجلاً أو إمرأة ولكن مبدع بوعي خاص يرى التطور التاريخي للنوع - أنثى أو ذكر - من خلال التعبير الذاتي وأن يتيح فضاء كافياً ، للذات الأنثوية لكي تلحظ كينونتها الإنسانية مع الذات الذكورية خارج الهيمنة المسبقة لتاريخية النص . وقد استطاعت بعض الروائيات أن يعبرن عن ذلك من خلال أعمالهن الأولى والجريئة زمنياً في الغرب مثل *"The Awakening"* عام ١٨٩٩ والروائية "Edith Wharton" وروايتها عام ١٩٠٥ *"The House of Mirth"* والروائية Will Cather وروايتها عام ١٩١٠ *"The Song of the Lark"* .

إن مايتصل بالتجربة التاريخية للشاعرة هو وثيق الصلة بالمبدعة الفنية عموماً وفي أغلب أشكال الفنون الأخرى لذلك فإنه وفي محاولة طرح أجوبة ما للسؤال التاريخي لماذا لم يكن هناك مبدعات عظيمات عبر التاريخ بعدد كبير ،

---

(٥) Ibid P.121

تحاول الكاتبة Linda Nochlin أن تضع أمامنا الحدود الثقافية والايديولوجية أمام هذا السؤال ، تقول الكاتبة :

« إن هناك الكثير مما يبقى مهما تم عمله في هذه المنطقة ، ولكن لسوء الحظ ، مثل هذه المحاولات لاتواجه في الحقيقة السؤال ولماذا لم يكن هناك مبدعات عظيمات بل العكس ، وعبر محاولة الإجابة ، وعمل ذلك بشكل غير جدي نطرح تعضيداً ما للمعاني السلبية »[٦] .

لابد أن يكون هناك مفهوم مختلف لاختلاف نوع العظمة الإبداعية عند النساء عن الرجال والكاتبة ترى أن المشكلة لاتكمن في مفهوم التحرر النسائي لماهية الذات الأنثوية في الفن ، بقدر ماتكمن في مغالطة المفهوم لماهية الفن المصحوبة بالفكرة الساذجة عن أن الفن مباشر في تعبيره الذاتي للعاطفة الفردية عبر التجربة التي تترجم الحياة الشخصية إلى مفردات بصرية . ومع ذلك فإن الفن لايكاد يكون ذلك ، وخصوصاً الفن العظيم . إن ابداع الفن يقتضي ثباتاً في لغة الشكل ، أو حرية الشكل ضمن مفاهيم واضحة ، أنظمة فكرية يجب إكتسابها عبر التعلم والتجربة ، والدراسة من خلال فترة طويلة متاحة للتجريب بحرية كبيرة . وهذا ما لم تنله النساء في تجربتهن التاريخية بسبب الحصار الثقافي والاجتماعي وتقسيم الأدوار التي منحت الرجل الزمن وحرية التجريب لكي يكون مبدعاً كبيراً .

---

(٦) Thomas B. Hess and Elizabeth C. Barker (eds) *Art and Sexual Politics* (London : Collier Macmillan Publisher) . 1973 Introduction Page.

نماذج ومحاولات نظرية

وفي اجتهادات مختلفة لرصد أفكار حول النقد الأدبي النسوي ؛ أسئلته ومفاهيمه نطرح هنا بعض المحاولات التي ترصد هذه المساعي النقدية عبر عدد من الكتب الفكرية التي تناولت هذا النقد . ولعل هذه المحاولات المتعددة لاتهدف إلى توحيد أفكارها في نهج واحد بقدر ماتسعى عبر التعددية لبلورة مفاهيم مازالت جديدة وغير مطروقة في السابق ، كما ان ماسنطرحه هو عبارة عن نماذج ومحاولات محدودة ضمن حرية فكرية كبيرة تعددت إصداراتها ومناهجها وتبرير هذه المحدودية قائم على أن جُل مانحاول أن نصنعه هنا هو تقديم إضاءات نسترشد بها إلى أهمية التخصص البحثي حول إبداع المرأة عموماً وهو السبب الذي جعلنا نتجه إلى طرح مسألة الذات الأنثوية عند الشاعرات في هذا المبحث .

إن السؤال المطروح هو مامدى إمكانية منهجة النقد الأدبي النسوي في حد ذاته ؟ وتحاول الكاتبة Mary Jacobus في كتابها التجميعي لعدد من المقالات والكاتبات ان تختبر أبعاد هذا السؤال ، والكاتبة ترى أنه خلال رحلة الأجيال المختلفة من الكاتبات وعبر نظرة متصلة إلى الماضي القريب كان ثمن الجمع بين الأنوثة والكتابة باهظ الثمن ، وأن التورط في الكتابة جعل المبدعات يدفعن ثمناً باهظاً من حياتهن واضطررن أحياناً إلى التضحية لا بالسعادة فقط ، ولكن بالحياة نفسها من أجل الاستمرار في اختياراتهن للتواصل الإبداعي الكتابي ، وأن النقد الأدبي النسوي المعاصر ينحو نحو التركيز على اللذة بدلاً من المعاناة ، وإلى تحرير الرغبات الأنثوية والتي لم تعد حبيسة للذة الجنسية بقدر ماهي مرتبطة بأعباء الحياة الأنثوية نفسها .

وحـول الشـعـرية الأنثـوية *"Towards A Feminist Poetics"* تكتب Elian Showalter أن النقد النسـوي يمكن تقسـيمـه إلى نوعين مـميزين النوع الأول معني بالمـرأة كمقارنة النقد النسوي يضم في اهتماماته الصور النمطية للنساء في الأدب ، المـفاهيم المختلطة حول النسـاء في النقـد ، والتي بنيت عـبر العقلية الذكـورية في تاريخ الأدب . أما النوع الثاني للنقد النسـوي فهـو معنى بالمـرأة ككاتبة بالمـرأة كمنتجة لمعنى النص ، تاريخية الأطروحات ، الأنواع والبنائية في أدب النسـاء ويضم في إهتمـامـاته الديناميكيـة ـ المعنوية للإبداعيـة الأنثـوية ، والعمل الجمـاعي لمـهنة المـرأة الأدبية ، التـاريخية الأدبيـة وبالطبع الدراسات المعنية بكاتبات معينات وأعمالهن »(٧) .

ويسـعى النوع الثاني إلى عمل برامج لبناء إطار عمل نسـائي لتحليل أدب المـرأة ، وتطوير نمـاذج جـديدة ترتكز على دراسـة التـجربة الأنثـوية ، بدلاً من اقتباس النماذج الذكورية ونظرياتها .

وتسـتشـهد الكاتبة بمـقولة للكاتبـة البـريطانيـة فيرجينيا وولف Virgina Woolf طرحـتـهـا في مـقـالة لهـا في عـام ١٩٢٩ بعنوان « النسـاء والرواية » *"Women and Fiction"* حيث ترى فيرجينيا وولف « أنه لابد من مرونة كبيرة وأن يترك المرء لنفسـه مجالاً للتعامل مع أشـياء أخرى غير العمل ، لأن العمل الإبداعي قد تأثر بأشياء وأحوال مختلفـة قد لايكون لها أية صلة بـالفن في حد ذاته » .

إن الربط بين تجربة المبدعات عليه أن يرتكز على رصد حركتهن التاريخية المتممة لبعضها البعض بأنواع المـعاناة المختلفة بدلاً من أن يكون الرصد مابين كاتبة عظيمـة في جيل ما وكـاتبة عظيمـة أخرى في جيل آخر وحول ربط المعاناة

---

(٧) Jacobus. Mary, *Women Writing and Writing about Women* (London : Croom Helm 1986) P. 25

بالعمل الإبداعي تطرح Ann Stevenson في مقالتها *"Writing As A Woman"* تجارب مختلفة توضح ذلك إذ تقول :

« إن سيلفيا بلاث Sylvia plath على سبيل المثال قد طرحت دائماً أن أدوار « المبدعة » و« المرأة » غير متكافئين وأن التوتر الذي ينتج عن هذين الدورين المرأة والمبدعة هو مصدر طاقة لقصائدها ، ولكنه أيضاً مصدر تحطيم ذاتي على المستوى الإنساني .

أما في حالة إميلي ديكينزن Emily Dickinson فإن ما كان خطأ في عالمها هو بالضبط مامنحها ميزة التفوق عليه كإمرأة ومبدعة ، فهي تتفوق في ذكائها على كل من تعرفه ، ولكنها أقل منهم في مواجهتها للحياة بشروطها المحيطة بها »(٨) .

ومثل هذا الحال ينطبق على المسيرة الإبداعية للمبدعة العربية أيضاً ، فإن تتبع رحلة كل من عائشة التيمورية ، ومي زيادة ، ونازك الملائكة ، وفدوى طوقان وغيرهن قد حفلت بنقط التضاد بين كينونتهن الأنثوية الإجتماعية وكينونتهن الأنثوية الإبداعية ، كما تحفل حياة المبدعات المعاصرات من الجيل الجديدة بذلك أيضاً ، وإن اختلف نوع المعاناة وحجمها .

وفي رصد للأستاذ أنيس المقدسي للأدب والشعر الذي كتبته المرأة المصرية والعربية في القرن التاسع عشر وصولاً به إلى أواسط القرن العشرين يقول الباحث :

« ليس للمرأة في هذا الباب ماللرجل . فالشاعرات الحقيقيات قليلات العدد ودواوينهن أقل وإذا أستثنينا من الشعر النسائي الحديث بعض الدواوين الجديدة أمكننا القول إنه عموماً ينقصه روعة التعبير وبعض مرامي الخيال ولعل ذلك لأنه لم يمر عليها سوى عهد قصير في ممارسة هذا الفن الجميل وقد عرف بنظم الشعر منذ بدء النهضة جملة من الأديبات كوردة اليازجي ووردة الترك وعائشة التيمورية وزينب فواز ومريانا ومريام مراش وأمينة نجيب وملك حنفي ناصف وماري عجمي

---

(٨) Ibid . P. 160-161.

وجميلة العلايلي ومنيرة توفيق وفدوى طوقان ونازك الملائكة وعاتكة الخزرجي ورباب الكاظمي وفتاة غسان وعدد من الناشئات الحديثات والذي يظهر من مقابلة الشعر النسائي اليوم بما كان يُنظم في أوائل النهضة يري تطوراً واضحاً في الأسلوب والموضوع والجديد عموماً أكثر رواء وماء وأوسع نظراً في الحياة ومنه مالايقل عن الجيد من شعر الرجال »(٩) .

ولكن هذا الزمن القصير في حياة الشاعرة العربية المعاصرة لم يكن العناء فيه عناء الابداع ونضوج التجربة الخاصة في حد ذاته بل كانت أشكالاً أخرى ، متنوعة من العناء بالمرصاد للتجربة الإبداعية التي تخوضها المرأة في ظل ثقافة اجتماعية خاصة مبنية على ميراث من التقاليد التي تحاصرها وتجعلها موضوع وصاية في كل أنفاس حياتها وهاهي الدكتورة أنيسة الأمين تطرح حكمها الأدبي الأقرب في التاريخ على نتاج المبدعات العربيات فتقول :

« الفضاء الرمزي السائد ليس من صُنع الفرد ولاهو سيد عليه ، إنما الفرد هو الذي يتشكل من خلال هذا الفضاء /لاكان/ وحسب كلود ليفي شتروس ، الفرد محمول بهذا النظام الذي يتجذر في بنيته اللاواعية التي لم يخلقها ، هذه هي الصورة السائدة التي تعبر عن شهرزاد في « ألف ليلة وليلة » أصدق تعبير ، إذ انها أخرجت الحياة /أيروس/ على هيئة حكايا تخرج من بعضها البعض وتتواتر في الزمان والمكان ، وبذلك رفعت سيف الموت المسلط على رقبتها ، صنعت المرأة الحياة لقهر الموت بشكل دفاعات تتقي بها وتحتمي لتتحول في نهاية الأمر إلى المرأة الأسطورة الساحرة التي يقف الرجل حائراً أمام فتنتها وغوايتها وكيدها ، والتي قال عنها فرويد انها القارة السوداء التي لم يستطع التوغل فيها .

من هذا التحليل للأسرة وللمرأة داخلها ، نستطيع الاجابة بل وفهم مستوى التعلق العاطفي الذي مازال يلجم النساء ، فكل التحرر البيولوجي والأيديولوجي وشعارات التمرد نراها تلجم فجأة أمام لحظة حب . ولو راجعنا كتب الشعر التي

---

(٩) أنيس المقدسي ، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث (بيروت : دار العلم للملايين ط ٥ ، ١٩٧٣) ص٢٧٥ .

تكتبها النساء ، نرى أننا أمام خطين متوازيين ، خط أول : هو إعلان الذات المتمردة والحديث عن الإحباط . خط ثانٍ : الرضوخ والخضوع في الحب كأن هذا المستوى العاطفي لم ينضج ومازال أسرياً ، ولايمكن أن يكون إلا كذلك ، لأن المرأة الشاعرة كغيرها من النساء قد تربت في هذه الدائرة العاطفية الأسرية التي وصفناها »[١٠] .

إن ماتطرحه الباحثة هنا قد إنطبق بشكل كبير على الشاعرة عائشة التيمورية وتجربتها مع نهاية القرن التاسع عشر فلقد كسرت الشاعرة أعراف مجتمعها بكونها شاعرة خرج صوتها من منطقة المحرم - صوت المرأة عورة - إلا أنها وفي نظرتها الاجتماعية لذاتها كانت ضمن تقاليد المكان الموروثة وما أقرب بعض رجال زمنها من فكرة تحرير المرأة من عائشة التيمورية - المرأة الأديبة - ذاتها وما هذا إلا نموذج للحرية الجزئية التي كانت سائدة في ذلك الوقت ، ولربما مازالت سائدة حتى وقتنا هذا مع بعض الاختراقات المفكرة أحياناً ، والعشوائية في أغلب الأحيان .

إن رؤية مي زيادة لفكرة ململة البوح التاريخي للابداع الأنثوي الشعري تجعلها تقول عن عائشة التيمورية : « كذلك برقت التيمورية في تلك الظلمة ، وكان ذلك النور منها رمزاً لنور آخر خطير . إن عائشة عصمت ظهرت حين كانت المرأة في ليل دامس من الجهل فجاءت بارقاً يُبشر المرأة المصرية ومستقبلها... ويوم ينمو الأدب النساني في هذه البلاد فيجيء حافلاً بحياة فنية غنية ، ستظل أناشيد عائشة - هذه الأناشيد الساذجة - لذيذة محبوبة كترنيمة المهد القديم التي همهمت لنا بها أمهات أمهاتنا ، شجية مطلوبة كشدو القصب القائل في ظل النخيل : ان وراء المشاغل والهموم ، يلبث القلب البشري مُعذباً بظمأ لايرتوي ، مَثقلاً بحنين لايعرف الاكتفاء والنفوذ »[١١] .

---

(١٠) كتاب قضايا وشهادات : الحداثة (١) « النهضة ، التحديث ، القديم والجديد » مقال امرأة الحداثة العربية ص٩٩ (دمشق مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، صيف ١٩٩٠) .

(١١) مي زيادة ، عائشة التيمورية ، (بيروت : دار نوفل ، ١٩٧٥) .

هل تبدو نظرة مي زيادة أكثر حناناً وإعترافاً بفضل شعر عائشة التيمورية كنموذج لعصرها عن نظرة أنيس المقدسي لكونها إمرأة مبدعة تبحث عن جذورها الأدبية النسائية لدى النموذج الأقرب إليها عائشة التيمورية أم أن الذكورية قد غلبت على حكم أنيس المقدسي بكل ماتحمله الكلمة من سلطة تاريخية على الابداع وإصدار الحكم تجاهه من واقع نظرته كرجل يرى أن الأدب هو من صناعة الرجال في أعماقه التاريخية .

وإذا كان هناك نصف قرن من الزمان يفصل بين الشاعرتين عائشة التيمورية ونازك الملائكة فإن هذا الزمن قد هيأ المزيد من الوقت لانضاج تجربة البحث عن الذات الأنثوية الإبداعية حيث يقول أ . عبد الله أحمد المهنا عن نازك الملائكة في الكتاب التذكاري الذي صدر إحتفاء بالشاعرة :

«حقاً إنها تقف في نهاية صف طويل من الأشجار الكبيرة يبدأ بقمم العصر الجاهلي ، ولكنها في مكانها المعاصر ، تتوقف الأقلام عندها كثيراً ، كما أن مسيرة الشعر العربي تتكامل بها أروع التكامل وأدقه» ويصفها فيقول : «وقد جسدت هي نفسها تطورها النفسي والفكري من خلال حديثها عن الذوات المتجددة في نفسها على نحو ما نعرف من ذلك الحوار التحليلي الذي صدرته في ديوانها «قرارة الموجة» ١٩٥٧ ، وتأكيدها على هذا المفهوم نفسه في قصيدتها «الشخص الثاني» ، ومقدمة ديوانها «للصلاة والثورة» وقد ظل هذا التطور يصاحبها حتى وصلت إلى مرحلة مايمكن تسميته «بالصف العلوي» في عالمي الشعر والفكر ، فهي تصهر الآن عروبتها مع إسلامها ثم تُخرج لنا من عملية الصهر هذه شيئاً فريداً يمكن تسميته لشدة لمعانه «جوهر الشعر»[١٢] .

إن نازك الملائكة وهي ظاهرة القلق الوجودي الأول للمرأة العربية : أسئلة تصطدم بجدار الحس المحافظ ... روح تتململ تريد أن تتصل بكينونتها... تحاول أن تكتشف أسئلتها وترتطم بأفكار العدمية والموت ، تكتئب وتحزن ، تبحث عن

---

(١٢) عبد الله أحمد المهنا (إعداد نازك الملائكة : كتاب تذكاري (الكويت : شركة الربيعان للنشر والتوزيع ١٩٨٥) ص٩ .

الحب المثالي والوجود المثالي فتصارع مابين رومانسية نزعاتها وتناقضات واقعها وتستسلم في آخر الأمر للمرض الجسدي واليقين الديني كي توقف تدفق الأسئلة في تلك الرأس . إن هذا القلق بالتحديد الذي نضجت به أشعارها كان الشرارات الأولى والتي تجاوزت بها وحدة عائشة التيمورية إلى التعبير عن تلك الوحدة والمرارات... لم تكن هناك حلول لذلك كله إلا أن البوح ، على الأقل ، يؤسس فيما بعد للبحث ولصنع الاجابات الجديدة ، وفي هذه المنطقة من الذات الأنثوية العربية كان دور الشاعرة نازك الملائكة شعرياً في مضامينها وماعبرت عنه في بحث عن المرأة وصورة المرأة عند نازك الملائكة تدرس الشاعرة الباحثة د . سلمى الخضراء الجيوسي هذه الظاهرة ضمن الكتاب التذكاري الذي صدر عن الشاعرة نازك الملائكة . ترى الجيوسي أنه في دراسة نقدية تتناول إنتاج المرأة الشاعرة لابد للناقد أن يدرس علاقة المرأة المبدعة أولاً بالعرف الشعري الموروث ، وثانياً بالعرف الأخلاقي والاجتماعي المنحدر اليها من قرون طويلة من الاستبداد بالمرأة وقهرها وترويضها ، ولابد للناقد من أن يحاول تقدير إنتماء المرأة المبدعة إلى هذين أو لكليهما معاً... وليس هذا بالأمر السهل ذلك لأن الشاعرات العربيات المعاصرات كن متفاوتات في علاقتهن بهذين العرفين ، بل أن الشاعرة الواحدة كثيراً ما تخضع لتطور متكافئ أو غير متكافئ إزاءهما عبر السنين . وترصد سلمى الجيوسي ميزات الفحولة والرجولة في الشعر العربي حيث ترى أن الشعر العربي الحديث ، قبل الخمسينات كان شعر رجال أيضاً في تقاليده التي تتعلق بالموقف من المرأة نفسها ، فقد كان هذا الموقف يتراوح بين الافتراس والاقتحام العاطفي من جهة وبين عبادة البراءة والعذرية من جهة أخرى ، أي أنه كان شعراً يعتبر المرأة إما دمية ولعبة للرجل أو مثالاً أعلى لا يُمس ولا يُقارب . وترصد سلمى الجيوسي ظاهرة أن الدارس لايستطيع أن يتخلص من الدهشة لتجاوز الشعر النسائي العربي إلى حد كبير ، موضوع المرأة ، لا كموضوع اجتماعي عام ، ولا كدعوة ثورة شاملة فقط ، بل أيضاً كتجربة شخصية ذات مساس حميم بحياة المرأة الشاعرة وسعادتها وكرامتها . وتقول إن هذا الموضوع

لم يفرض نفسه بشكل قوي على الشاعرة العربية ولم يكن محركاً أو دافعاً للشعر ، إلا في بعض الأمثلة القليلة .

وعن الأسباب التي أدت إلى هذه الحالة ترى الجيوسي أن العُرف الأخلاقي في الحضارة العربية في الجاهلية ، مروراً بالمأساة العشقية الأموية ، إلى عصور الإنغلاق الأنثوي فيما بعد قد عطل الشاعرة الحديثة أكثر من القاصة والكاتبة عن تناول الجانب الحميم الأنثوي في حياتها وذلك أن الشعر أكثر إلتصاقاً بالتجربة الشخصية من النثر ولعل الشاعرة العربية المعاصرة مسربلة بموروث الكبرياء التاريخي قد نفرت من فعل البوح والإعتراف بهامشية وضعها كإمرأة حتى ولو رفضتها . أما النقطة الثانية وهي لصيقة بالناحيتين الفنية و النفسية فهي أن الشاعرة لم تجد أسلوباً معبراً في القول تحتال به في معالجتها للقضية فإنها إجمالاً كانت ستتخذ إما أسلوب المجابهة والتحدي ، أو أسلوب الدفاع وتأكيد النية الحسنة والبراءة في مطالبتها بالحرية ، وكلاهما كان كفيلاً بأن يفشل شعرياً في أداء الرسالة حسب قول الباحثة . وتذكر سلمى الجيوسي في هامش بحثها مثلاً على ذلك فتقول : « حدثتني نازك مؤخراً (في تموز ١٩٨٣) بأنها كتبت شعراً غير قليل حول وضع المرأة العربية ولكنها لم تنشره وتلت علي مقطوعة لم أجدها في مستوى شعرها المنشور ، مما يوحي بأن إمتناعها عن نشر هذا الشعر قد يعود إلى نفس المشكلة وأذكر أنني أنا نفسي عانيت منها قد كنت (ولم أزل) شديدة التحسس بوضع المرأة عندنا ، لكن شعري الأول في الخمسينات ، لم يستطع أن يستوعب التجربة بشكل يتركني موفورة العافية النفسية وقتئذ ، لأن الموضوع كان دائماً يستحضر جميع العلاقات العاطفية والمفاهيم الحضارية التي أرتبط بها تاريخياً»[١٣] .

وتطرح الشاعرة فدوى طوقان مثالاً آخر لصعوبات خاصة بالمبدعة العربية ، فقد عاشت زمن نازك الملائكة القلق وأسئلتها الوجودية ... وشقت طريقها الجبلي الصعب كأسرة عالم الحريم وحواجزه ذاتها التي أحاطت بالشاعرة عائشة

---

(١٣) Ibid P.244

التيمورية ومع منتصف الثمانينات ١٩٨٥ قدمت إحدى أهم الوثائق الحية لتجارب الشاعرات العربيات : مذكراتها الشخصية التي شرحت فيها ظروفها ، ماضيها ، مصاعبها ، وكيف وصلت إلى الشعر في محاولة نهائية لانقاذ ذاتها من الاستلاب الذي أحاط بها بعد محاولتي انتحار حقيقيتين في النصف الأول من عمرها . لقد جربت الموت كثيراً ، وإغتراب الذات وكان الشعر مُنقذها الذي ناضلت طويلاً كي تملكه كصوت في عالم مازال يرى أن صوت المرأة عورة . لقد كتبت مذكراتها حتى عام ١٩٦٧ ونشرتها في منتصف الثمانينات . وبالطبع هناك أشياء كثيرة لم تقلها غير انها وفي ماقالته من الممكن كسرت وعورة الجبل الذي كان عليها ان تتسلقه في مذكراتها التي سمتها « رحلة جبلية ، رحلة صعبة » .

وقد ربطت فدوى طوقان بين مشاكلها في تحقيق ذاتها الأنثوية وإنعكاس ذلك على حياتها وشعرها وعلاقتها بالسياسة . تقول في مذكراتها :

« لم يكن بمستطاعي التفاعل مع الحياة بالصورة القوية التي يجب على الشاعر أن يتفاعل بها . كان عالمي الوحيد في ذلك الواقع الرهيب بخوانه العاطفي هو عالم الكتب . كنت أعيش مع الأفكار المزروعة في الكتب ، معزولة عن عالم الناس ، بينما أنوثتي تئن كالحيوان الجريح في قفصه ، لاتجد لها متنفساً مهما كان نوعه... وأصبت بمرض بغض السياسة... إذ لم أكن متحررة إجتماعياً فكيف أستطيع أن أكافح بقلمي من أجل التحرر السياسي أو العقائدي أو الوطني ؟... ورحت كلما إزدادت تعاستي من القهر والكبت أزداد شعوراً بفرديتي وذاتيتي . لقد جعلني وجودي داخل جناح « الحريم » المغلق أتقلص وأنكمش في قمقم ذاتي ، وصرت لا أملك إلا التحديق في مرآة هذه الذات ، هذه الأنا حبيسة القمقم اللعين... وفي هذه المرحلة بالذات إبتلعت محتويات زجاجة الأسبرين بكاملها »[١٤] .

إن هذه الشذرات السريعة عن ثلاث شاعرات راندات في الزمن العربي المعاصر هو بمثابة التأكيد على أن مايصنع الفن الشعري في حياة المبدعة هو أكثر

---

(١٤) فدوى طوقان ، رحلة جبلية صعبة (سيرة ذاتية) (عمان : دار الشروق ، ١٩٨٥) .

من الفن نفسه إنه حياتها ، مصاعبها ، محاولة تلاقيها مع ذاتها الحقيقية والخروج من مأزق الذات المموهة التي تحيط بها عوامل خارجة عن إرادتها ومرتبطة ببيئتها الاجتماعية وميراثها الثقافي والدين وتقاليد الأدب الراسخة عبر قرون في تاريخية النص الفني الذي عليها أن تكسر محافظته كثيراً قبل أن تستطيع التعبير عن عالمها الخاص بها .

الرؤية النسوية للأدب

إن النقد الأدبي النسوي هو أحد فروع المعرفة التي تتلاقى فيها تيارات مختلفة من العلوم والتي تعتمد على فكرة النوع Gender كشريحة أساسية في الخبرة المتلقاة والبحث النوعي في هذه القضية يعتمد على فرضيتين معنيتين عن «النوع» أولهما أن عدم المساواة بين الجنسين ليست مسألة بايولوجية محضة أو قانون سماوي بقدر ما هو أمر مبني على الثقافة نفسها ، ولذلك فهو أمر قابل لأن يصبح موضوعاً للدراسة من خلال العلوم الإنسانية . والأمر الثاني أن رؤية الرجل افترضت أنها رؤية كونية وسيطرت على حقول المعرفة المختلفة ، مُشكلة إياها بمناهج وأطر تفكير محددة . وترى الباحثتان Coppelia وGayle Greene في كتابهما الذي ضم عدداً من الأبحاث لعدد من الدراسين والذي يحمل عنوان *Making a Difference* ، أن الدراسة النسوية معنية باهتمامين محددين : أولاً مراجعة مفاهيم سابقة طرحت بالشكل الشمولي الكوني غير أنها قد تأصلت في ثقافات معينة ولخدمة أهداف محددة ، وهي أي الدراسة النسوية معنية بإعادة بناء وجهة نظر الأنوثة عبر مد المعرفة حول تجارب النساء وعطائهن للثقافات ، وقد دعمت حركات التحرر النسوي خلال الستينات والسبعينات قضايا الدراسات النسوية وساهمت في التخفيف من الهيمنة الفكرية لأطروحات فرويد وماركس وسوسير عبر إعادة تعريف الأفكار المتعلقة بالطبيعة الإنسانية والحقائق مما استدعى إعادة مسألة التقاليد المتعلقة بالنقد الأدبي ، بما فيها القوانين الراسخة لطرق القراءة النقدية . إن القراءة النسوية النقدية هي في الوقت نفسه قراءة حتمية بحمل الثقافة المهيمنة .

إن النقد الأدبي النسوي قد بدأ ، كما تراه الباحثة Sydney Janet Kaplan في رد الفعل الشخصي عند القارئات تجاه الكاتبات ثم تطور بعد ذلك إلى مراجعة أنماط النقد التي بدت وكأنها قوانين ، عبر دراسة المهمشات من الكاتبات ، وعبر محاولة رصد خصوصية للتقاليد الأدبية النسائية بالنسبة لطلبة

الدراسات العليا وخلال مرحلة الستينات كانت المنهجية المهيمنة للنقد الأدبي قائمة على فكرة «النقد الجديد» . تقول الباحثة : «إن خبرتنا وتدريبنا في النقد كان مُكرساً أساساً لقراءة منظمة ومنفصلة للنص بمعزل عن التأثيرات الخارجية مثل حياة الكاتب ، والأحداث السياسية والتاريخية ، وردود فعلنا كقراء لقد كانت المسافة بين منهجية الدراسة وتجاربنا في حياتنا والتغييرات المحيطة بنا في تلك المرحلة تحمل عنوان «سلطة التجربة» (The Authority of Experience (Diamond and Edwards, 1997)[١٥] .

(١٥) Article "*Varieties of Feminist Criticism*" by Syndey Janet Koplan p. 38.
Green Gyle and Coppelia Kahn. Making a Difference: Feminist Jeterar Criticism (London: Methuen and Co. Ltd. 1985).

التيارات الأمريكية والبريطانية

إن تعددية الاتجاهات النقدية النسوية تأخذ شخصيتها الخاصة في كل من الاجتهادات الأمريكية والبريطانية والفرنسية غير أننا سنركزها هنا على التيارين الأمريكي والبريطاني وتعددية المنطلقات التي تشكل خصوصية التيارين . إن الأتجاه الأمريكي ينحو إلى مزاجية فكرية ساعياً لخلق أرضية لها ضمن جهود الناقدات الأمريكيات عبر التركيز على المهارات الفكرية النقدية . إن هناك محاولات لتحسس خصوصية في النص من المنطلق النسائي وعند التعرض للعلاقات الاجتماعية فإن ذلك يحدث لكي يعكس التجربة والطرق البحثية كأدوات فيما ينحو النقد النسوي البريطاني إلى التركيز على التجربة الأنثوية في حد ذاتها بغض النظر عن كونها تحريرية أولاً فهناك مفهوم لثقافة نسائية مشتركة والحوار لايدور في التيار البريطاني حول طبيعة الأدب بل حول القرارات السياسية التي تجعل العمل متحرراً نسائياً وعلى أي أساس . والنقد هنا يلعب دوراً وسيطاً بين النص الأدبي والتاريخ الاجتماعي قائم على محول كتمثيل المنزلية أو الأبوية .

وفي دراسة بعنوان «النقد الأدبي النسوي في أمريكا وبريطانيا » *"Feminist Literary Criticism in America and England"*[١٦] للكاتبة Maggie Humm تستعرض الكاتبة أهم خصائص واختلاف التيارين في كل من البلدين . ترى الدراسة أن الرؤيتين البريطانية والأمريكية تشتركان في الهدف وهو تقديم عالم المرأة للمرأة ولقد فعلوا ذلك عبر إعادة النظر في أعمال الكاتبات المنشورة عبر منهجية ذات أطروحات متصلة بالرموز والمخيلة الأنثوية المشتركة في النصوص . كما أنهم بحثوا عن نصوص لكاتبات مهمشات وقدموها من جديد مع أخريات ممن أصبحن في دائرة الضوء ، لتعزيز تقاليد خاصة بالكتابة النسائية وقد تم ذلك عبر تقديم مادة من علم النفس ، والأنثربولوجيا ، وتاريخ الفن ولم تستثنِ

---

(١٦) Monteith Moire (ed) *Women's Writing* (Brighton: The Harvester press Ltd. 1986 Article. p.90113.

الباحثات الأمريكيات أي شيء له علاقة بالمرأة عن الدراسة النقدية النسوية بما فيها طقوسية الرقص والحرف اليدوية فيما انطلقت الأبحاث البريطانية المشابهة من تقاليد مختلفة أرتأت للنقد منهجية تطورت مع النقد الماركسي الذي يقيم الأدب بناء على تحالفه مع الأطروحات الأيديولوجية الوظيفية وبشكل آخر يمكن القول إن التيار الأمريكي غلب عليه التحليل النفسي أما التيار البريطاني فغلب عليه التحليل السياسي في منهجية النقد الأدبي النسوي .

ومن الأدبيات الأمريكية النقدية النسوية المؤثرة التي حددت معالم التيار في أمريكا الكتب والكاتبات التالية :

-*"Thinking About Women"* Mory Ellman, 1968

حيث قرأت المؤلفة الثقافة كتاريخ للأدب فهي ترى أن الشخصيات النمطية النسائية في الرواية مثلاً ، قد خُلقت في أزمنة الاضطراب الاجتماعي .

- Ellen Moer, *"Literary Women"*, 1977

ويحاول هذا الكتاب أن يترجم نواحي من ثقافة المرأة إلى علاقات إشكالية بين خبرة المرأة والأشكال في النص الذي يكتبه .

- Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, "The Madwoman in The Artic", 1979.

- Patricia Meyer Spack, *" The Female Imagination"*, 1977

وأيضاً

- Adrienne Rich, *"On Lies, Secrets, and Silence"*, 1980, and *"of Woman Born"* 1977

أما التيار النقدي النسوي البريطاني وأدبياته فقد ركز في معظم أطروحاته على قضايا متصلة بالعائلة والقضايا العامة والفضاء الشخصي أكثر من المواضيع المتصلة بالمخيلة أو الأختلاف ، فقط ، من السائد وقد شكلت الأبحاث التي صدرت عن Birmingham Centre for cultural Studies الرؤية الأساسية للتيار للبريطاني .

وقد اشتملت على أبحاث وكتب لكل من : Michele Barett 1982, Pa-
tricia Stubbs 1981, Mc Robbie 1981 وغيرهم .

وقد تأثرت هذه الأدبيات بحركة الستينات في بريطانيا ضمن حركة التحرر النساني ، وسياسة اليسار ، وحركة السلام والبيئة ، وعلم النفس الراديكالي لمواجهة الأطروحات الاجتماعية والثقافية المحافظة في المجتمع البريطاني ومن الكتب التي تمثل هذا التيار : Angela McRobbie's "Fe-
minisim for Girls" 1981 .

وفي دراسة للكاتبة Elaine Showalter سبق الإشارة اليها بعنوان "Towards a Feminist Poetics"[١٧] ضمن التيار الفكري البريطاني تطرح الباحثة رصداً لظاهرة النقد الأدبي النسوي وهي تناقش نوعين من النقد النسوي الأول وهو المعني بالمرأة كمقارنة للإنتاج الابداعي الرجولي وهي تسمي هذا النوع من النقد "Feminist Critique" ومادته تتضمن صورة المرأة النمطية في الأدب وإستغلال القارئة عبر تكريس صورة معينة للمرأة في ذهنها عبر أنماط فنية ثقافية مختلفة . أما النوع الثاني فهو معني بالمرأة ككاتبة ومنتجة لمعنى النص وتعنى مادته بالديناميكية النفسية للابداع الأنثوي ، علم اللغة ومشاكل لغة المرأة . ولأن اللغة الانجليزية لاتحوي التعبير المناسب لهذا المصطلح فقد اختارت الكاتبة مصطلحاً فرنسياً للتعبير عما تريد وهو "Gyno Critique" إحدى اشكاليات الـ Feminist Critique إنه متآخٍ مع النمط الذكوري لصورة المرأة في الأدب التقلدي . وعند دراسة الصورة النمطية للنساء ، والتاريخ الأدبي ، نحن لانصل إلى ماشعرت به النساء من خلال تجاربهن ولكن إلى الصورة المتخيلة عند الرجال عن تلك النساء بينما يقوم النقد الـ Gyno Critique على فكرة تحرير الذات من المُسلمات القديمة للتاريخ الأدبي ، والخروج من مأزق تلك الصورة المتخيلة كما ترى كاتبة الدراسة المذكورة .

---

(١٧) Jacobus - Mary (ed) *Women Writing and Writing About Women* (London: Croom Helm. 1979 p.22 - 40.

وفي كتاب آخر للباحثة Ellain Showalter تشير إليه في دراستها التي نعرض إليها هنا ، وهو بعنوان *"Literature of Their own"* صدر عام ١٩٧٧ تشير الباحثة إلى أنها وعبر دراستها لحوالي ١٥٠ كاتبة - روائيات في الأغلب - قد قسمت مرحلة تطور الابداع النسوي إلى ثلاثة مراحل تاريخية مميزة وهي :

Fimine, Feminst and Fenale Stages

وسيكون الأقرب لترجمة ذلك هو الأنوثة ، الأنثوية ، والأنثى . وقد امتدت مرحلة الأنوثة Femine من ١٨٤٠ إلى ١٨٨٠ حيث كتبت المبدعات لإقناع الرجال بكفاءتهن وضمن تقاليد محددة داخل بريطانيا ، وقد كثرت في الفترة الأسماء المستعارة للكاتبات والتي توارت خلف أقنعة أسماء ذكورية مثل George Elliotte وغيرها . أما في مرحلة الأنثوية Feminist والتي امتدت من ١٨٨٠ إلى ١٩٢٠ مع تطور المشاركة السياسية والاجتماعية للمرأة الأوروبية فقد تطور الأدب الذي تكتبه النساء ، أيضاً ، وأخذ يتعرض للمشاكل والمعاناة التي تمر بها المرأة في تلك المجتمعات وقد دار هدف الكتابة الابداعية حول التعبير عن معاناة النساء وعالمهن الخاص والعام ويُعد عمل الكاتبة Charlotte Perkins Gilman اليوتوبيا الأمازونية "The Man - Made World" حول أصل المرأة والرجل والذي صدر في الثمانينات من القرن التاسع عشر أحد أهم الأعمال التي نقلت المرأة المبدعة من مرحلة إلى مرحلة أكثر جرأة وتحرراً .

أما مرحلة الأنثى The Female Stage والممتدة منذ ١٩٢٠ حتى الآن فقد رفضت المبدعات أشكال التقليد المتخفية وراء قناع الذكورة ، وكذلك الرفض السلبي للرجل والمجتمع .

وألتفتت المبدعات إلى الخبرة النسائية الخاصة في الحياة كمصدر للفن ، كما ربطن بين التحليل التحرري للثقافة مع أشكال وتقنيات الأدب وتعد كل من الكاتبات Virginia Woolf و Dorthy Richardson نماذج قوية لهذه البدايات .

ولقد حاول النقد الأدبي النسوي أن يتبنى بداخله بعض التيارات النقدية

الأدبية التي كانت سائدة مثل الماركسية والبنيوية كمناهج نظرية غير أن ذلك لم يكن ناجحاً جداً ، لأن البحث عليه أن ينطلق من معطيات خاصة ومختلفة عما سبقتها ، فكل من الماركسية والبنيوية Marxism And Structuralism يعتبران منهجاً علمياً في دراسة ونقد الأدب ويحاولان نبذ « الشخصي » من أجل رؤية تطرح ماهو متصور « كموضوعي » فالماركسية ترى أن علم النص هو مايحاول فيه المؤلف لاالخلق بل الانتاج لعناصر قائمة على الحتمية التاريخية والاقتصادية فيما يذهب النقد البنيوي إلى اللغة كعلم مقدماً « علم المعنى الأدبي » أو قواعد النص .

إن العلوم الجديدة لنقد النص التي قامت على علم اللغة والكمبيوتر ، والبنيوية وغيرها من الأشكال الجديدة - إنما قامت حسب رأي الكاتبة - لتظهر أن العمل النقدي المقدم هو مشابه لعلوم الذرة مثلاً مما يعزز أنه عمل رجولي ليس أنثوياً ، وإنسانياً ، وانطباعياً .

الفصل الثاني

الشاعرة الخليجية

ورحلة الذات الأنثوية

المقدمة

الشاعرة الخليجية المعاصرة إبنة التحولات الكبرى في المنطقة تعيش بذاكرتين : زمن مضى حاملاً معه أنماطه الخاصة للحياة ولواقع المجتمع والمرأة فيه بتقاليده الصارمة وتوزيع الأدوار المعتمدة على المرجعية الدينية الإسلامية والعادات العربية البدوية ـ زمن مُغلق على ذاته حيث الصوت يتحول إلى عورة حيث الصمت التاريخي يمثل إمتداده لجذوره الضاربة في ذاكرة القديم ، حيث المرأة وعاء لحضارة ما ، وعاء يمثل جسداً خفياً بلاصوت يعبر به عن ذاته ولعل المرأة عبرت عن نفسها في ذلك الزمن بشكل هامشي عبر القصائد النبطية التي تحوي المراثي ، والأناشيد الدينية ، والمدائح النبوية ، وشيء من الغزل العفيف وبعض من الشئون الاجتماعية الأخرى ، وهذا النمط لم ينقرض ووجد له طريقاً للاستمرار في الذاكرة الشعرية الخليجية ، ولايزال أما الزمن الآخر ، فإنه الحاضر بإمتداد جذور مرحلة الانقلاب التاريخي الاجتماعي الذي شهدته المجتمعات الخليجية مروراً ببداية الحقبة النفطية وعبوراً بأزمنة التحديث بمختلف اشكالها وإنعكاسات هذه المرحلة الاجتماعية والثقافية على المرأة عبر صناعة وعي جديد جاء بأصواته الخاصة وشهد تطوراتها المختلفة التي نقلت الذات الأنثوية إلى حيز التعبير الأدبي والفني الثقافي بمختلف أشكاله .

وفي مرآة هذه الذات الأنثوية تراقصت النماذج المتحققة في العالم العربي وفي التراث ، وكذلك تلك النماذج الأدبية النسائية العالمية سواء عبر التجربة الغربية المعاصرة أو غيرها من أرجاء المعمورة .

أحياناً كان النموذج يرتبط بالقوة ، أو الفحولة الشعرية كما تقدمها ذاكرة الشعر العربي المعاصر فيتحول الرواد المعاصرون إلى نماذج للشاعرة وخصوصاً في فترات الحريات المختلفة التي شهدتها المنطقة العربية في الستينات سواء السياسية ، أو الاجتماعية الفردية والجنسية وغيرها ، ونجد هذا النوع من التأثير أقوى نسبياً على الشاعرات اللواتي ينتمين عمرياً إلى تلك المرحلة حيث يقوى تأثير نماذج هؤلاء الرواد عليهن مثل نزار قباني ، وخليل حاوي ، ومحمود درويش ، وسميح القاسم ، والسياب ، وغيرهم مختلطاً بتأثير شاعرات كبيرات لهن تجربتهن الخاصة ، والمحافظة مثل نازك الملائكة ، وملك عبد العزيز ، وفدوى طوقان وغيرهن ، كما أن ماتمت ترجمته من أشعار عالمية مختلفة إلى العربية مثل أشعار والت ويتمان ، ورامبو ، وبودلير ، وناظم حكمت ، وت . س إليوت ، وطاغور ، وغيرهم قد أضاف إلى المناخات الشعرية المختلفة التي ساهمت في خلق الذاكرة الجديدة لقصيدة الذات ـ الأنثوية لدى الشاعرة الخليجية المعاصرة .

وفي مرحلة تالية وربما منذ منتصف السبعينات مروراً بالثمانينات ووصولاً إلى التسعينات من هذا القرن تطورت تلك التجربة الشعرية متأثرة بملامح جديدة وخصوصاً فيما يتعلق بقصيدة النثر التي حاولت ان تخرج من مرحلة القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة مبتعدة لا عن الشكل الفني فقط بل عن الروح التي سبقتها والمضمون الشعري ، أيضاً . ولعل أهم الرواد المؤثرين شعرياً في هذه المرحلة على المنطقة كانوا كل من أدونيس ، وسعدي يوسف ، ومحمد الماغوط ولاحقاً محمد بنيس ، وسركون بولص ، وشعراء القصيدة الجديدة سواء في العالم العربي أو الخليج بمن تمت لشعرانه من ملامح وأسلوبية شعرية خاصة مثل قاسم حداد ، وحبيب الصايغ ، وسيف الرحبي ، وغيرهم من شعراء الجيل الجديد . ومن مرحلة قصيدة النثر تعددت الأصوات الشعرية بمناخات

مختلفة وطرائق متعددة وبرزت ملامح التميز الخاصة عند عدد كبير من شاعرات المنطقة . والمؤكد أن هذه التجربة الجديدة مازالت في طور النمو ولايمكن الحكم عليها نهائياً من خلال هذا البحث إذ أنها مازالت حية ومازالت تكتسب المزيد من الملامح في الوقت الحاضر .

وبهذا المقياس الزمني يمكننا حصر عدد من الأسماء الشعرية الخليجية النسائية هنا من اللواتي ينتمين إلى تجربة الحداثة الشعرية العربية وخصوصية البحث عن الذات الأنثوية باختلاف طفيف في المراحل العمرية وبالتالي إنعكاسات المؤثرات المختلفة التي شهدتها المرحلة عليهن وقد تتزاحم الأسماء بشكل مدهش فهناك الكثيرات ممن حاولن القصيدة غير أن بعضهن توقف عند تجربة المحاولة ، بينما ظلت الاخريات كصدى للقصيدة التقليدية سواء السياسية أو العاطفية مما ساد مناخ الشعر العربي ، وقد حاول بعضهن الشعر في البدايات ثم أخترن مجالات أخرى كالقصة القصيرة ، أو الرواية ، أو المقالات الصحفية ، أو البحوث الأكاديمية وهكذا انحصرت التجربة الناضجة نسبياً في عدد محدد ممن سرن بالقصيدة في طريق متواصل وتوالت أعمالهن المنشورة سواء عبر المجموعات الشعرية أو عبر النشر الثقافي المستمر لها ، وهؤلاء غالباً ما اختطلت حياتهن بثمن هذا الخيار الشعري الذي احتوى على صرخات من التمرد الإنساني الجاد ، وكذلك الفني والأدبي الذي سبق خطوات مجتمعاته المحافظة فتلقته أحياناً ، بما يشبه الصدمة وبالكثير من العقاب ، والقليل من الثواب .

ومن أهم الشاعرات المعاصرات في الخليج كل من الشاعرات حمدة خميس ، وإيمان الأسيري ، وفوزية السندي من البحرين ، ونجوم الغانم ، وميسون صقر القاسمي من الإمارات ، وزكية مال الله من قطر ، وسعاد الصباح ، وجنة القريني ، ونجمة إدريس ، وسعدية مفرح من الكويت حيث تمثل هذه الأسماء النسائية محاولات التواصل الشعري في تجاربهن ، ومعظمهن يكتبن منذ السبعينات مروراً بالثمانينات ، وبعضهن نشرن أول أعمالهن في التسعينات غير أن هناك أسماء كثيرة لامجال لحصرها هنا ممن لهن أيضاً محاولاتهن الشعرية التي

لم تجتمع في مجموعات منشورة بعد ، كما أن بعضهن غير حريصات على الاستمرار في النشر وكذلك هنالك بعض الأسماء النسائية الأخرى ممن نشرن مجموعات شعرية غير أن مستواها الأدبي لايرقى بها لكي تكون جزءاً من موضوع الدراسة في هذا المجال في الوقت الحاضر .

ولعل الدراسات النقدية التي حاولت دراسة نتاج المرأة الأدبي في منطقة الخليج مازالت قليلة ، كما أن معظمها قد كتبه رجال من النقاد أو الأدباء برؤية شبه تقليدية من ناحية التحليل ، ومن إيجابيات عدد من تلك الدراسات محاولة حصر التجارب المطروحة على الساحة وتوفير بعض النماذج الشعرية لنتاجها كما قد فعلت الباحثة والأديبة الكويتية ليلى محمد صالح منذ نهاية السبعينات ، وكذلك الأستاذ الشاعر علوي الهاشمي في البحرين ، إضافة إلى عدد من الملفات الشعرية التي اجتهد في اعدادها عدد من الدوريات الثقافية الخليجية والعربية مثل مجلة شؤون أدبية ، كلمات ، والكاتبة ، والناقد وغيرها .

وهناك ظاهرة يجدر بنا الإشارة اليها هنا ، وهو اغفال عدد كبير من الدراسات النقدية ذات السمة المحورية العربية لأدب الخليج الحديث ، عموماً ، والأدب النسائي خصوصاً حيث يندر أن يؤخذ الأدب الجديد في الخليج بعين جادة من معظم النقاد العرب وخصوصاً في المدن التي كانت مركزية للثقافة العربية مثل بيروت ، ودمشق ، والقاهرة ، وخير مثال على ذلك مرجع مثل كتاب د . رجا سمرين ، « شعر المرأة العربية » والذي حصر مادته في الفترة الزمنية الممتدة من عام ١٩٤٥ ـ ١٩٧٠ حيث قدم في كتابه خمساً وسبعين شاعرة عربية معاصرة تنتمي ستة عشرة منهن إلى مصر ، واثنتان إلى ليبيا ، واثنتان إلى تونس ، واثنتان إلى المغرب ، وعشرون إلى العراق وتسع إلى سوريا وخمس إلى لبنان ، وسبع عشرة إلى الاردن وفلسطين ولا واحدة إلى منطقة الخليج العربية أو دولة المملكة العربية السعودية .

ومن أهم المراجع النقدية ، والتجميعية للأديبات في دول الخليج والتي اشتملت على مرجعية للشاعرات في المنطقة المراجع التالية :

ليلى محمد صالح وقد نشرت كل من الكتب التالية : أدب المرأة في الكويت ١٩٧٨ ، وأدب المرأة في الجزيرة والخليج ١٩٨٣ .

د . علوي الهاشمي وقد نشر كل من الكتب التالية : شعراء البحرين المعاصرون كشاف تحليلي ١٩٨٨ ، وما قالته النخلة للبحر ، الشعر المعاصر في البحرين ١٩٨١ . أحمد عطية وقد نشر كل من الكتب التالية : كلمات من جزر اللؤلؤ ١٩٨٨ وهموم المرأة العربية في القصة والرواية ١٩٢٢ .

ومن الآراء التي طرحها أصحاب هذه الجهود التجميعية والنقدية فيما يخص نتاج المبدعات في منطقة الخليج العربي ما ورد في مقدمة الباحثة والأديبة الكويتية ليلى محمد صالح في كتابها أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي حيث تكتب :

«وقد لاحظت في المملكة العربية السعودية وفي مدينة الرياض خاصة بروز القلم النسائي أكثر من القلم الرجالي ، وفي البحرين التي تحمل التراث الفكري والثقافي القديم تميز القلم البحريني بالعطاء الأدبي المتنوع وبالدور الكبير في التنمية وفي نشر الوعي بين الناس وفي قطر يواكب قلم المرأة أشراقة النهضة الحديثة أما الإمارات العربية المتحدة فأقلامها النسائية تحمل القلق والتحدي بشجاعة وإيمان أمام الواقع الحالي ، وبصورة عامة لاحظت كما سيلاحظ القارئ أن معظم الكتابات النسائية في تلك المنطقة تدعو إلى التمرد وتحفل بالشكوى وتعبر عن القلق والألم والغربة الذاتية والظلم الاجتماعي في الماضي والحاضر ، ثم الكآبة التي تظهر كأنها صورة لحالات نفسية عارضة ولا أنسى الأقلام الرومانسية التي كثيراً ماترتفع بأحلامها الوردية عن المجتمع وتناقضاته إلى عالم مثالي يقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك وقد تعاني تلك الأقلام من أزمة مزدوجة يتصل بعضها بالمجتمع والبعض الآخر بالهموم الذاتية»(١) .

وتتسم الباحثة ليلى محمد صالح بالتعاطف المتفهم لوضع المرأة الكاتبة في

---

(١) ليلى محمد صالح ، أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي ، ص١١ .

الخليج ، فكل محاولاتها التجميعية كانت شبه موقف من حالات التجاهل للكاتبة في المنطقة كما أنها في إصدارها الذي حصرته على نتاج المرأة الكويتية الأدبي كانت حريصة على توضيح موقفها من الحالات العدوانية التي تواجه جهود المرأة الكاتبة في الخليج ومحاولات التقليل من شأنها ومن محاولاتها وعدم التفهم العميق لتلك الظروف التي حجبت صوتها لقرون من الزمان وقد ورد في مقدمة كتابها أدب المرأة في الكويت في عام ١٩٧٨ هذا الصوت المحتج :

«المرأة الكاتبة عندنا ، كما في الدول العربية الأخرى ، تعاني من إعلام مشوه ، وتنافس ذميم ، وتخبط بين قارئ لايبالي ، ومادح متزلف»(٢) .

وقد ضم عملها هذا تراجم ونماذج لعدد من الشاعرات الكويتيات وهن : مريم العدساني ، سعاد المبارك (والمعروفة بـ سعاد الصباح) ، أسماء العثمان ، ليلى العثمان ، خزنة بورسلي ، كافية رمضان ، غنيمة زيد الحرب ، نجمة إدريس ، وجنة القريني .

وقد نالت الشاعرات البحرينيات الإهتمام الأكبر في منطقة الخليج ، وخصوصاً من قبل زملائهم الشعراء النقاد مثل د . علوي الهاشمي والذي أصدر عدداً من المراجع عن الشعر في دولة البحرين مفرداً حيزاً لابأس به للمبدعات في وطنه... وفي كشافه التحليلي المصور والمعنون بـ شعراء البحرين المعاصرين وضمن محاولته لحصر الشعراء منذ عام ١٩٢٥ وإلى عام ١٩٨٥ ورد ذكر الأسماء الشعرية النسائية التالية : حمدة خميس ، إيمان أسيري ، فوزية السندي ، وفتحية عجلان .

وتتميز الإمارات العربية المتحدة بتعدد الأصوات الشعرية النسائية فيها التي اختارت قصيدة النثر كشكل أساسي لنتاجها ، وصنعت تجربة تتراكم وتتطور بجرأة مذهلة ، إلى جانب شاعرات الأشكال الشعرية الأخرى . وقد صدرت العديد من المجموعات الشعرية النسائية في الإمارات إضافة إلى بروز نتاج الشاعرات

---

(٢) ليلى محمد صالح ، أدب المرأة في الكويت ، ص٩ .

والمبدعات المحليات في الصحف ، والدوريات الثقافية إضافة إلى نتاجهن الكثيف في كتب الأنثولوجيا الشعرية التي أصدرها إتحاد كتاب وأدباء الامارات .

في إصدار إتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، قصائد من الامارات ١٩٨٦ جاء ذكر الشاعرات التاليات : رؤى سالم ، سارة حارب ، ابتسام سهيل ، أمينة عبد العزيز ، حصة عبد الله ، ظبية خميس* ، فرح يوسف مختار ، ليلى أحمد ، منى سيف ، ميسون صقر ، نجوم الغانم ، وهالة حميد معتوق .

بالإضافة إلى أسماء أخرى أصدرت أعمالها ونشرت نتاجها في مراحل لاحقة مثل الشاعرات : صالحة غابش وعائشة البوسميط ، وخلود المعلا وغيرهن . كما أن بعض الشاعرات قد أسسن جمعية خاصة بهن بأسم جمعية الشاعرات وهي تضم عدداً لابأس به من شاعرات قصيد النبط ، والشعر العمودي .

غير انه من الملاحظ أن معظم شاعرات الإمارات لم يُدرس نتاجهن من قبل ولم يتعرض للدراسات النقدية على غير حال كاتبات القصة في المنطقة واللواتي تناولت بعض الأقلام النقدية العربية الجادة تحليل ودراسة نتاجهن القصصي .

أما في دولة قطر فرغم وجود عدد من الأسماء الأدبية النسائية غير أن نتاجهن مازال محدوداً للغاية في النشر والتوزيع ويكاد يكون إسم الشاعرة د . زكية مال الله هو الأكثر إنتشاراً وكذلك عمان فبالرغم من نشاط عدد لابأس به من الأدباء العمانيين وخصوصاً في مجالي قصيدة النثر ، والقصة القصيرة غير أنه لم يصل إلى أسماعنا أسماء لشاعرات ينتمين للحداثة الشعرية .

اخترت لهذه الدراسة عدداً من الشاعرات الخليجيات اللواتي ينتمين للحداثة الشعرية العربية ، وبالتحديد إلى احدث الحلقات المتصلة لمسيرة تلك الحركة . إن أهميتهن ليست على نطاق الريادة وحدها في جغرافيتهن ، بل في ذلك الكشف لعالم ظل مستتراً لفترة طويلة في أعماق الذات الأنثوية العربية . هن يشتركن في

---

* وهنا علي أن أوضح كباحثة أنني سأستثني أعمالي الشعرية من الذكر ، بالطبع ، أو الدراسة رغم أن أعمالي الشعرية تكاد تكون الأسبق زمناً والأكثر كما في نتاج مجتمع دولة الإمارات وذلك لأسباب أكاديمية وبحثية لاتخفى على المطلع .

الانتماء العميق لتجديد الشعر والمضي به في طرق لازالت في أدراج المستقبل ، كما يشتركن في الجغرافية المحلية ، التحديات والعوائق لبينة مشتركة مازالت المرأة تحفر بيديها فيها في الصخر كي تحقق وجودها الإنساني الطبيعي وهن أيضاً إضافة كبيرة لتلك المسيرة الشعرية التي امتدت في تاريخنا الحديث برموزها ومبدعاتها منذ عائشة التيمورية ومروراً بأسماء كثيرة اجتهدت لتنير لهن الطريق مثل رباب الكاظمي ، وجميلة العلايلي ، ونازك الملائكة ، وعاتكة الخزرجي ، وسلافة الحجاوي ، وسلمى الخضراء الجيوسي ، وفدوى طوقان وغيرهن .

إن كلاً من الشاعرات حمدة خميس وسعاد الصباح وفوزية السندي ونجوم الغانم ، وميسون صقر لا يتشابهن في أسلوبية نتاجهن . كل لها صورتها ، وأسلوبها غير أنهن تجتمعن في البحث عن الحرية : حرية التعبير والحفر لخروج أولئك الاناث الموؤدات داخلهن ، وهن ينتمين إلى حلقات أوسع سواء في جغرافيتهن المحلية أو العربية فهناك عدد كبير من الشاعرات العربيات المعاصرات اللواتي يشاركهن التجربة على إمتداد الجغرافية العربية مثل فوزية أبو خالد وخديجة العمري في السعودية وفاطمة قنديل وإيمان مرسال في مصر ولينا الطيبي وإيتيل عدنان في المهجر ومالكة العاصمي وزينب الأعوج ووسيلة الشابي في بلاد المغرب وغيرهن من الأصوات الماضية في طريقها بجرأة وشجاعة رغم الهجوم المستمر على نتاجهن شكلاً ومضموناً لخصوصية ذلك الصوت وجدته في المنطقة العربية .

يقول د . سعد البازعي في كتابه ثقافة الصحراء عن الشعر الجديد في المنطقة وأثره على المجتمع :

« هؤلاء أحدثوا التغيير في مسار القصيدة لدينا ليس بإختيارهم لوحدة التفعيلة بدلاً من وحدة البيت الشعري ، وإنما لأن رؤيتهم للشعر والحياة مختلفة كثيراً عن الرؤية السائدة قبلهم . وقد أدى هذا إلى مواجهة مريرة مع واقع الإبداع الشعري ووضع الساحة الأدبية »[٣] .

---

(٣) د . سعد البازعي ، ثقافة الصحراء ، ص٢٠ .

إن شجاعة الإبداع الشعري في ثقافة الصحراء كان عليها أن تكون مضاعفة
في الشاعرة في المنطقة لأسباب كثيرة بعضها متعلق بالظروف الاجتماعية
التقليدية التي تعيشها المرأة في تلك المجتمعات المحافظة والتي يقوم نمطها على
الفصل بين الجنسين وعلى تحديد دور تقليدي صارم للمرأة مما أدى إلى انتشار
ظاهرة الأسماء المستعارة في الكتابة النسائية في المنطقة لكي لايطول المرأة أي
حدش إجتماعي مرتبط بكونها كائناً إبداعياً . غير أن الأصعب من ذلك هو
البحث عن نموذج للاتصال به في ثقافة عربية حجمتْ صوت المرأة الإبداعي منذ
زمن طويل فصل بين أصوات الخنساء وولاّدة بنت المستكفي وغيرهن وصوت
المرأة العربية في القرن العشرين . لقد كانت المرأة هي الشغل الشاغل للشعراء
الملهمة ، والأرض ، والوجود الملتحم بنبض قصائدهم غير أنها غالباً ماكانت
إمرأة بلا صوت فهي ملك المخيلة الابداعية الرجولية الفحلة ، لكنها نادراً ماكانت
ملك ذاتها أو المعبرة الناطقة عن صوت ذاتها فهي الموصوفة ، الشيء ،
الموضوع لكنها ليست الصوت المبدع الخالق .

لقد ضاعت معظم نصوصها في التاريخ الأدبي العربي القديم ، وحاول النقاد
العرب المحافظون إختراع طريقتهم الخاصة للتعامل مع مارأوه إقتحاماً للأدب في
حركته المعاصرة بتسمية ابتدعوها لاتعاطفاً ولكن تحجيماً لصوتها حينما أطلقوا
على نتاجها في الزمن الحديث مصطلح « الأدب النسائي » والذي شرحوه بطريقة
ذكورية تراه أقل جدية وفاعلية من « الأدب » وتصنع له زاوية يمكن التعامل معها
بوصاية رجولية تطرح على هامشية الفحولة الأدبية التاريخية السائدة .

ومن الجدير بالذكر أن مصطلح « الادب النسائي أو النسوي » لاعلاقة له
البتة بالمدرسة الغربية الجديدة والمعروفة بمدرسة النقد النسائي التحرري والذي
ينظر إلى نتاج المرأة كقفزة تاريخية جديدة في مجال الحريات الإنسانية
المكتسبة في القرن العشرين ، وهذا على عكس ماحاوله النقاد العرب إبتداء من
الستينات وحتى اليوم في ظل ما أسموه « بالأدب النسائي » حيث كانت المحاولة
المستمرة لتهميش قدرات المرأة اللغوية والخيالية وربطها في إطار تجريمها

ضمن ماراأوا أنه أدب ذاتي غير جدير بالدراسة الجادة وأنه لايصل في مداه إلى ماحاوله الكتاب الرجال من نتاج صور عالم المرأة بطريقة يعتقدونها أفضل مما حاولته المرأة نفسها ولذلك أسموه بنتاج «الأظافر الطويلة» كذلك لم يوضع أي اعتبار لمحاولات المبدعة العربية الدؤوبة لإختراق جدار الفاصل الاجتماعي الذي جعلها لاتسمع همسها بأذنيها فحاولت تارة الأسم المستعار ، وتارة أخرى وضع لثام الذكورة على صوتها ليخرج بأنا الرجل لكي يجد القبول وحاولت كثيراً مداراة إنشغالاتها الحقيقية لاكتشاف ذاتها ومعاناتها وأحاسيسها الأنثوية عبر التصدي للقصائد السياسية الشعاراتية والقصائد الإصلاحية الاجتماعية ، والقصائد الدينية الصوفية هرباً من إتهامات قد توجه لها في ذاتها الأنثوية الاجتماعية لو أنها أفصحت عن عالمها الشعري الخاص والذي عادة ما أخذ عبر عيون النقاد والقراء العرب على أنه دعوة مفتوحة إلى غرفة نومها وخزانة ملابسها الداخلية .

والتاريخ العربي الحديث يمتلئ بالأمثلة التي أوضحت أثر مثل تلك النظرة إلى أدب المرأة على الكاتبات والمبدعات فقد أحرقت عائشة التيمورية معظم قصائدها الغزلية في بدايات هذا القرن ولم تبق إلا على شعرها الديني ومرثياتها لأولادها ، كما إنتهت حياة مي زيادة بالعزلة وتهمة الجنون رغم حكمتها التي لاتغيب عبر نصوصها الإبداعية التأملية المختلفة ، كذلك فإن مثل تلك النظرة هزمت جيلاً من الشاعرات الكبيرات الرائدات اللواتي أبتدأن تجاربهن بجرأة كبيرة تطاولت حتى على نمطية الأشكال الشعرية التقليدية العربية كما فعلت نازك الملائكة مُحدثة ثورة وأنقلاباً كبيراً في مسيرة الشعر العربي الحديث ، غير أنها عاشت حيرة وأضطراباً كبيراً للتعامل مع عالمها الخاص في شعرها مما جعلها تعود إلى حظيرة الأدب الديني والصوفي والخطابي السياسي في أعمالها الأخيرة مُنكرة على ذاتها آراء نقدية مهمة واجتهادات شعرية شتى بدأتها في باكورة حياتها الشعرية ، وكذلك هو الحال مع الشاعرة العربية الكبيرة فدوى طوقان حيث وصفت معاناتها وآلامها لكي تقترف جريمة الشعر في مذكراتها الشخصية المنشورة «رحلة جبلية صعبة» وفي دواوينها التي إمتلأت بحيرتها الشخصية للتعبير عن

ذاتها وإنتهت بالقصائد الوطنية المرتبطة بالقضية الفلسطينية لأنها أولاً وأخيراً ضمن المتاح والمسموح وبعيدة عن مناطق المحرم والتابو للأنثى العربية التي تعيش ثقافة زمنها المحافظ .

لم يقتصر الأمر على الشعر فقط ، بل والقصة أيضاً حيث تعرضت الأديبة اللبنانية ليلى بعلبكي للمحاكمة القضائية في لبنان خلال منتصف الستينات بسبب مجموعتها القصصية الأولى مما جعلها تُحجم عن الكتابة المستمرة فيما بعد وكذلك القاصة السورية غادة السمان التي تعرضت للإضطهاد والغربة المستمرة إلى لبنان ثم أوروبا بعد ذلك وظلت كتاباتها القصصية تحدياً رائعاً لكل الأحكام الذكورية التي حاولت النيل منها وتشويه سمعتها الشخصية بسبب جرأتها في اقتحام عوالم قصصية إبداعية لم تسبقها إليها أية أديبة عربية أخرى .

إن نتاج المبدعات في منطقة الخليج العربي والمملكة العربية السعودية يبدو عرضة أكبر لمثل تلك الضغوط التي نالت من بعضهن بالسجن ، والحرمان من العمل ، والمصادرة ، والتشريد والغربة في عدد كبير من الحالات . فقد تعرضت كل من الشاعرتين فوزية أبو خالد وخديجة العمري للسجن ، والفصل من العمل ، ومصادرة أعمالها خلال الثمانينات والتسعينات وكذلك تعرضت القاصة البحرينية منيرة الفاضل لمصادرة عملها القصصي الأول «الريمورا» والذي لم تصدر أي عمل إبداعي بعده . وتعرضت الشاعرة البحرينية حمدة خميس للتشريد المستمر والحرمان من العمل والاضطرار للهجرة بسبب أشعارها . أما ميسون صقر فقد عاشت مأساة والدها السياسية بإمتياز حيث قضت أكثر من أربعة وعشرين عاماً خارج وطنها . ومعظم المبدعات الجادات في المنطقة قد ووجهن بدفع فاتورة الإبداع الأدبي من حياتهن الشخصية والعامة في أوطانهن . فرغم انتماء سعاد الصباح إلى العائلة الحاكمة في وطنها غير أن انشغالها بالشعر وقضايا الحريات قد زج بها إلى العديد من الأزمات محلياً وعربياً إلى درجة إتهامها بأنها لاتكتب ولكن يُكتب لها وقد حُددت شخصية الشاعر نزار قباني في زنزانة هذا الاتهام نتيجة لتأثرها الكبيرة بأسلوبيته ومصطلحاته الشعرية .

إن الأسباب متعددة لدراسة نتاج الشاعرة العربية المعاصرة وليس ماذكرته غير جزء يسير منها . إن اختياري لمنطقة الخليج العربي وشاعراته ليس إختياراً إقليمياً ولكن لأن النماذج المنتقاة تحمل في حد ذاتها تعبيراً دراميا صارخاً يختصر أوضاع المبدعات العربيات وهمومهن المشتركة في عدد كبير من الدول العربية . ولقد ازداد الوعي في الفترة الأخيرة بين المبدعين والمبدعات العرب وبدأت ظاهرة الاهتمام الجاد بالمبدعة العربية عبر عدد من الدوريات الثقافية الجديدة مثل مجلة «الكاتبة» التي تصدر في لندن وعدد من دور النشر الجديدة في مصر والتي تعنى أساساً بنتاج المرأة الإبداعي والفكري .

(٤) أنيس المقدسي ، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث (بيروت : دار العلم للملايين ط ٥ ، ١٩٧٢) ص٢٧٥ .

حمدة خميس : شاعرة البدايات المفتوحة

حكمة الأنوثة الشعرية

حمدة خميس إحدى الشاعرات الرائدات في حركة الشعر الحديث في منطقة الخليج العربي ومن المؤسسات لأسرة كتاب وأدباء البحرين . صدرت لها الأعمال التالية : اعتذار للطفولة ١٩٧٨ ، الترانيم ١٩٨٥ ، مسارات ١٩٩٣ ، وأضداد ١٩٩٤ والشاعرة من القلة اللواتي يمكن رصد نمو تجربتهن الشعرية عبر مسار زمني خصب نسبياً حيث يمكن استقصاء تجربتها الشعرية منذ منتصف الستينات ، وهي وإن تأثرت بالتيارات السياسية والحركات الوطنية العربية إلا أنها تكاد تكون نذرت نفسها ، تماماً ، شعرياً للأنوثة الخصبة سواء كأم ، أو حبيبة ، أو إبنة حيث أنها حتى في شعرها السياسي لايغيب رمز الأمومة عن قصائدها .

ولدت الشاعرة في البحرين عام ١٩٤٦ وتلقت تعليمها الجامعي في كل من العراق والمغرب ، وعملت في حقل التدريس والصحافة وعاشت في لندن ودمشق والإمارات وقد عانت من الضغوط السياسية في بلدها مما اضطرها للهجرة الدائمة بحثاً عن الرزق والأمان الشخصي .

نشرت حمدة خميس أولى محاولاتها الشعرية عام ١٩٦٩ ، وكانت بعنوان (شظايا) ثم واصلت نشر قصائدها في المجلات والصحف المحلية حتى أصدرت أول أعمالها الشعرية في عام ١٩٧٨ . وللشاعرة إهتمامات أخرى خاصة بالمسرح وبالطفولة عموماً ويذكر الباحث والشاعر البحريني علوي الهاشمي في كتابه شعراء البحرين المعاصرون معلومات عديدة عن الشاعرة ويُقيم تجربتها بالرأي التالي :

«تتميز تجربة حمدة الشعرية بقوة العاطفة الوجدانية الذاتية التي تسلطها على الموضوعات الوجودية والمضامين الواقعية والأفكار الفلسفية ، فتحولها إلى

كتلة حية من خصوصية تجربتها الذاتية ، حتى تبدو بعض قصائدها وكأنها قصائد عاطفية ذات نفس ذاتي محض ، فهي «تعبر عن تجارب ذات نزعة وجودية استعانت فيها بالحوار الداخلي وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة مع محاولة الانفلات من شكل القصيدة السيابية»(٥) .

كما تضمن كتاب علوي الهاشمي ما قالته النخلة للبحر دراسة متعددة المستويات لصوت حمدة خميس الشعري ، وأفرد لصوتها جزءاً من دراسته المذكورة بعنوان : «تململ الإنسان في المرأة» حيث حاول تقديم دراسة حول عاطفة الحب عند الشاعرة ذاكراً التالي :

«وإذا كان الحب عاطفة إنسانية وحاجة بشرية فإن محكها الصحيح هو المجتمع ، أي الآخرون ، حتى لاتتحول هذه العاطفة إلى مستنقع راكد معزول عن مجرى الحياة .

عبر هذا الاحساس الواقعي بعاطفة الحب كانت حمدة خميس في بداية تجربتها مع الشعر تتلمس طريقها إلى فضاء الحرية ورحابة الحياة ، ولكنه طريق يمر بظروف الواقع الصعبة مخترقاً جدارها الأصم ، داخلاً مع احباطاتها في صراع نفسي حاد ينعكس بالضرورة على عاطفة الحب نفسها ، بحيث يسود القلق والشك نفس الشاعرة وهي في قمة الاحساس بالحب»(٦) .

وقد ساق الباحث قصيدة (إذا ماقلت لاأدري فلا تغضب) للشاعرة والمنشورة في عام ١٩٧٠ للتدليل على تحليله السابق لعاطفة الشاعرة في تلك الفترة .

إن مثل هذا الربط بين الشرط الاجتماعي والقصيدة التي تقولها المرأة هو أحد براهين التحجيم الشعري وبالتالي الوجداني للمرأة وربطها بالشرط الاجتماعي المقنن والذي لابد أن ينعكس بشكل مضطرب على الروح الشعرية لقصيدة الحب والعاطفة التي كانت تحاول أن تكتبها الشاعرة في ذلك الوقت .

---

(٥) د . علوي الهاشمي ، شعراء البحرين المعاصرون ، كشاف تحليلي مصور ، ص١٥١ .

(٦) د . علوي الهاشمي ، ماقالته النخلة للبحر ، الشعر المعاصر في البحرين ، ص٢٢٣ .

ولعل فيما ساقه د . رجا سمرين في كتابه شعر المرأة العربية المعاصر ١٩٤٥ ـ ١٩٧٠ مثالاً واضحاً لما يمكن تسميته بالوصاية الذكورية الأدبية على عاطفة المرأة الشاعرة وعدم قدرة على استيعاب تجربتها ومحاولتها ضمن الطرح الذكوري الفوقي والذي بعينيه يقيم الأمور بشكل قاطع ومنحاز لمحافظته الخاصة . يحدد الباحث اتجاهات الشعر النسوي المعاصر بخمسة اتجاهات هي : الاتجاه الذاتي ، والاتجاه الموضوعي ، والاتجاه القومي ، والاتجاه الانساني . ويحدد الباحث نمو دائرة الاتجاه الذاتي في شعر المرأة العربية المعاصرة بعد الحرب العالمية الثانية مُعللاً أسباب ذلك ـ كما يراها ـ في طبيعة المرأة الأنثوية وأتسام شخصيتها بعدم الثبات حيث يوضح أنه « يترتب على ذلك عجزها عن تنفيذ كثير من المشروعات التي تتجه إلى تحقيقها نتيجة لعدم قدرتها على ضبط نفسها ومواصلة نشاطها ، ومعنى ذلك أن سيطرتها على العالم الخارج عن حدود ذاتها تظل محدودة ومن هنا كانت حياة النساء أقل خصباً من حياة الرجال »[(٧)] . ويكمل الباحث ما شرعه من توصيف لشعر المرأة العربية بإحساس الوصاية والتفوق الذكوري واصفاً شخصية المرأة بالسلبية وعدم الميل للتفكير المجرد البارد ومضيفاً اليها عقدة النرجسية الطفولية حيث يفسر ذلك قائلاً :

« وإذا زادت النرجسية عن حدها عند الفتاة فإنها تزيد من صعوبة العلاقات القائمة بينها وبين البيئة التي تعيش فيها ، ومن ثم فإنها تنطوي على نفسها وتصبح كثيرة الشكوى من وحدتها ومن ظلم المجتمع لها ، ولعل في هذا تفسيراً لكثرة ما يتردد من شكوى من المجتمع ومن الوحدة في الدواوين الأولى للشواعر المعاصرات على نحو مانجد في « وحدي مع الأيام » لفدوى طوقان ، و« عاشقة الليل » و« شظايا ورماد » لنازك الملائكة ، و « اللحن الباكي واللحن الشاكي » لجليلة رضا ، « أغاني الصبا » لملك عبد العزيز و« حنين » لزبيدة بشير و« لهيب الروح » ، لفطينة النائب وغير ذلك من الدووايـن التي أصدرتها سواهن من

---

(٧) د . رجا سمرين ، شعر المرأة العربية المعاصرة ، ص١١٧ .

الشواعر في بواكير الصبا وأوائل الشباب ، فالشواعر في هذه الدواوين يكثرن من الشكوى ومن وحدتهن ومن المجتمع الظالم الذي لا يفهمهن وهن اللواتي يضممن بين جنباتهن قلوباً حانية تتسع لحب الجميع ، وهذه النرجسية الزائدة عن الحد هي التي تفسر لنا انصراف الشواعر عن الواقع الضيق وتحليقهن بأحلامهن وآمالهن في عوالم فسيحة من الأوهام والخيالات والتهاويل الجميلة البراقة »[٨] .

إن ما طرحه د . رجا سمرين هنا هو وجهة نظر كلاسيكية نقدية لكيفية تعامل النقاد العرب مع نصوص الشاعرة العربية فهي تنال التكريم عندما تمتطي صهوة الفروسية السياسية والخشوع الديني غير أنها عندما تقترب من عالم وجودها العاطفي واليومي تحاط بشتى الاتهامات من الذاتية النرجسية إلى الجنون والانحلال الأخلاقي أحياناً .

تقول حمدة خميس عن تجربتها الشعرية :

« تجربتي في الكتابة خاصة ومريرة ، فقد كان علي دائماً الخروج من جلد الأنثى الناعم والالتحام بخشونة الأحلام ، ولقد كان هاجسي هو التعبير عن الهم الإنساني ، وليس هم المرأة الجزئي... إنني امرأة لذا فأنا أحمل تراث قرون من الاضطهاد الخاص والمزدوج ، وكان على التجربة أن تخرج من أسار الهموم الضيقة التي طرحها أدب المرأة التقليدي لتلتحم بهم الإنسان ، وطموحاته في الشمول ، كما كان عليها أن تكتشف الموقع وتكشفه .

لقد اتسعت تجربتي بصعوبة خاصة بيني وبينك فتراثي الأدبي يضع المرأة في دور المتغزل به لا المتغزل ، في دور المتمنع المدلل لا المعطي الباذل ولا المحروم الذي يعاني شظف العيش وخشونة السلوك... وكان علي أن أخرج من هذا الاستلاب الرهيب ، وكان الشعر ساحراً يأخذ بيدي رويداً رويداً نحو منطقة الاضاءة ، كان علي أن اختار واخترت... ولم أشعر بالرغبة قط في التراجع عن هذا الأختيار... وكان الشعر عالماً مازلت أرتجف انتشاء كلما احتواني .

---

(٨) نفس المرجع السابق ، ص١١٨ .

إنه لغتي رغم الصمت ورغم الضباب ورغم التغييب كان علي أن أخرج من هذرائي لاصنع الصعوبة والاحتمالات أنني أنتشر من خلال حصار النشر ، والتحم بالحلم وأعد ديواني الثاني... وبالرغم من عدم وصول صوتي للذين أعطوني صوتي... وبعد ففي الإمكان أبدع مما كان[٩] .

هكذا بدأت حمدة خميس رؤيتها الشعرية في بداياتها ، وما إلتصاق مصطلح « الشعر الذاتي » إلا محاولة يائسة من النقد العربي الحديث لتحجيم مالم يتمكنوا من تحجيمه فيما بعد مما جاء في النص المفتوح للذات الشعرية الأنثوية في العالم العربي ، والخليج بشكل خاص .

تطرح الشاعرة حمدة خميس بداياتها الشعرية في عملها الأول « إعتذار للطفولة » ، وهي في هذا العمل شاعرة المشاعر ، والأحاسيس تدور في محاورها ما بين طقسين : الاحتفاء بالحياة ، والغصة بها فهي رومانسية في المقام الأول غير أنها حاولت أن تطرح جزءاً من تجربة الواقعية في شعرها وخصوصاً فيما يتعلق بالقضايا السياسية . وقد حدث هذا ضمن تيار كان طاغياً خلال الستينات والسبعينات ورمى بظلاله على التجربة الشعرية في أغلب انحاء الوطن العربي ، إضافة إلى ظروف البحرين والخليج الخاصة آنذاك ، ونشاط القيادات الوطنية السياسية فيها وخصوصاً القومية واليسارية .

يضم العمل الشعري « إعتذار للطفولة » خمس عشرة قصيدة بما فيها مسرحيتها الشعرية القصيرة والمكونة من فصل واحد وتكاد هذه القصيدة المسرحية أن تكون إحدى التجارب المسرحية الشعرية القليلة في منطقة الخليج العربي .

وتتراوح عناوين القصائد مابين بقايا الرومانسية والواقعية الثورية السائدة في فترة الستينات وعلى سبيل المثال هناك عناوين رومانسية مثل القصائد التالية :

---

(٩) أحمد محمد عطية ، كلمات من جزر اللؤلؤ ، ص٢٧٧ .

ـ حوار عن الحب والمستحيل .

ـ توهج إنسان عبر اللحظة الزمن .

ـ طقوس للحب .

ـ ـ تحول الأزمنة الرمادية .

ـ قسماً ياجرح الشعر .

ـ أقبية الوحشة .

ـ وحيدون جداً .

وكذلك هناك أمثلة لعناوين واقعية قرأناها في جيل شعراء الستينات مثل :

ـ فوق رصيف الرفض .

ـ أغنية من العالم الثالث .

غير أن القصائد أياً كانت في مضامينها فانها ممهورة دائماً بختم الأنوثة الشعرية في مفردات حمدة خميس حيث تستعير صورها ومفرداتها من واقعها كامرأة والأمثلة على ذلك كثيرة :

تقول في قصيدتها «من حوار الحب والمستحيل» :

ـ تأتين كالعرس

أو كالولادة . (ص٨)

ـ لكِ الآن في كل حبة قلبِ

وحبَّة رملٍ

جنين .

ـ ولاتمنحني غير ثوبكِ للطفل . (ص٩)

ـ من يأتِ بابي يُغنِّ

نسجت من الحب عرساً له . (ص١٠)

ـ بلادي تنامين فوقَ السواعِدِ

إني حفرتكِ وشماً على صدر طفلي .

ـ العرس جاء . (ص١١)

إن حمدة خميس وهي تفتتح ديوانها الشعري الأول بقصيدتها « حوار عن الحب والمستحيل » تهيء القارئ بمفردات سوف تطورها في أعمالها اللاحقة لكنها مفردات لصيقة بالانثى سواء عبر فعل الولادة أو العواطف التي تشتعل بها الأنثى أما وطفلة وحبيبة .

و« حوار عن الحب والمستحيل » هي مزيج لتجربة حمدة خميس حيث تختلط الرومانسية بالواقعية وحيث تستخدم مفردات الحياة الأنثوية الخاصة بالعرس ، والطفل ، والحب . والقصيدة بوضوح تدور حول واقعة « تل الزعتر » بهمها الفلسطيني المأسوي العربي وهي حالة وصفية للمشاعر المتوحدة بالطبيعة ، والساردة لضروب الألم ، والمتشبثة بالأمل . وتمثل قصيدتها « قصاصات من دفتر إمرأة عاشقة في القرن الرابع عشر » إستمراراً لما بدأته في قصيدتها الأولى حيث تزاوج الحب بالسياسة ، والرجل بالوطن ، والحلم بالكابوس ولننظر إلى جُملها الشعرية في هذه القصيدة :

ـ إرتديتُ اغترابي

إنها تحول مشاعرها الموجعة إلى رداء وزي تلبسه

ـ يغازل وجه حبيبي في شرفات السجون

ـ وغاباتك الموغلات إلى جزر النفي

ـ آه إن إنتظارك يبحر في قامتي خنجراً

تلك كانت مدائن غدر

شردتني طويلاً

شردتني طويلاً

شردتني .

إن هذه المشاعر لايمكن فصلها عن عيون المرأة المحدقة في أحوال الوطن ومأساويته وهي تنقلها عبر الأزمنة في قصيدتها « توهج إنسان عبر اللحظة الزمن » حيث تعددية الأصوات التي تمزج الأزمنة مابين الخليفة والماضي

والحاضر /السياسي والشخصي/ الاحتفاء بالطفولة والحبيب «المثالي» المنقذ الذي هو في حالات تجلي الغياب . وتمضي حمدة خميس لتسرد شيئاً من سيرتها الذاتية في قصيدتها «طقوس للحب» حيث يرد هنا إسم أبنها البكر« زياد » لاول مرة غير أن هذه الاشارة ستتكرر كثيراً في أعمالها القادمة حيث أطفالها دائماً حاضرون في القصائد سواء كرمز أو مسمى مُشار اليه وهي كما تربط الطفولة القادمة بفكرة الثورة ، كذلك تفعل بربطها إياها بالأم كما فعلت في قصيدتها «لكم وقتكم... ولي زمني» .إن فكرة الثورة عند حمدة خميس ضاربة بجذورها في الماضي ، والمستقبل القادم ، وما قصيدة حمدة خميس «إعتذار للطفولة» غير خطاب ثوري مباشر ومزيد من الانتظار لتلك الثورة التي تضعها على كاهل الطفولة القادمة هذا الانتظار العلامة في قصائد حمدة حيث تقول في قصيدتها «تحول الأزمنة الرمادية» :

ـ هل تأتي شمس الأعراس
يطلُ على قامتنا المصلوبة
سيف الوعد ! ؟

أما مسرحيتها «فوق رصيف الرفض» فهي مشهد لحوار بين الجبن والشجاعة بسيط وساذج ورومانسي النزعة .

وفي قصيدتها «حكاية نورس إسمه عزة» تربط القصيدة الخليج بمصر والنيل ضمن توجه الشاعرة العروبي وذلك الاحتشاد لفكرة الثورة القادمة وهي في قصيدتها «قسماً يا جرح الشعر» تكاد تكون قاموساً لمفردات تلك المرحلة الثورية الشعرية سواء بالمباشرة أو المفردات الصاخبة والدموية حيث تتجلى فكرة الحرف المقاتل والنضال عبر الشعر . تقول الشاعرة في قصيدتها :

ـ يا حرفي قاتل
ـ كن قنبلة تنسف تاريخ الأموات الأحياء
ـ كن صوتاً... يحملُ في الثورة .

إن هذا الخلط بين السياسي والشخصي يكاد يكون سمة لبقية قصائدها في عملها الأول سواء في أقبية الوحشة ، وأغنية من العالم الثالث ، وكتابة على بقعة ضوء ، وكبرياء ، ووحيدون جداً .

ويمكن تفسير هذه الروح المقاتلة التي طغت على عمل حمدة خميس الأول بإنعكاس مرحلة الفن النضالي الذي كان دائماً في الخطاب الأدبي في مرحلة الستينات مختلطاً بظروف البحرين الخاصة حيث كانت الحركة الثورية نشيطة وفعالة فيها وقد التقت هذه الظروف مع صرخة القهر الأنثوي الخاصة بالشاعرة كإمرأة تعيش في مجتمع تقليدي بوعي غير تقليدي وقد كان الطريق طويلاً ووعراً لكي تستطيع حمدة أن تنطلق من بداياتها تلك إلى أعمالها التي أتت بعد «اعتذار للطفولة» بسنين طويلة .

إن قصائد حمدة خميس الأولى كانت قصائد تفعيلة مُتأثرة بالشعر الفلسطيني والعراقي وخصوصاً بدر شاكر السياب رغم أن الشاعرة تقول إنها قد تأثرت كثيراً بالشاعر اللبناني خليل حاوي ولربما أصابت نصوصها بعضاً من سوداوية وتشاؤم خليل الذي التقى بتجاربها الشعرية والحياتية في رؤية لشعر حمدة خميس في عملها الأول إعتذار للطفولة ، وحوار للكاتب أحمد محمد عطية في كتابه كلمات من جزر اللؤلؤ يقول :

«وفي شعر حمدة خميس تبرز الرؤية السياسية ، ويمتزج الرمز الشفاف بالواقع المعاش بالتراث البحريني ، وخاصة تراث البحر والزرع والنخل وقد تحدثت عن مفهومها للسياسة قائلة في حوارها مع الناقد البحريني أحمد المناعي : «السياسة من وجهة نظري لايمكن فصلها إطلاقاً عن حياتي ، عندما أعيش... وأحس ... وأحب... وأتألم... وأفرح... أكون إنسانة متلاحمة بكل الأسباب والمبررات التي منحتني هذه الأحاسيس ، عندما أحب مثلاً ، وأشعر بأنه محظور علي أن أفعل ذلك أو أن هناك من يمارس تشويها على فكري ، هنا أحس بأني مقهورة... لذا أرفض التشويه ومبرراته ، وأكون في هذه الحالة داخل السياسة ، لان مبررات التشويه هي عادات أو نظم اجتماعية معينة ، وكذلك فالألم يعني

سياسة ، والفرح كذلك ، فعندما أرى هناك مايحول بين الفرح وبين الإنسان ويسبب له الألم فإني أرفض هذا الحائل ، فالرفض هذا سياسي أيضاً ، إذن مادمت أرفض فإني أمارس السياسة وأتدخل فيها (« مجلة الأقلام » عدد خاص بالأدب العربي في البحرين ، مايو ١٩٨٠) »[١٠] .

ومن الواضح إصرار حمدة خميس السياسي الشعري في نصوصها الأولى مما قد يكون ساهم في ضعف العمل الأول فنياً بسبب الخطاب السياسي المباشر غير أنه أيضاً حمل مؤشرات لنزعة حمدة خميس القوية نحو الحريات والتصدي للقهر بحجم وعيها آنذاك .

وإنني ألتقي في تحليلي لقصائد حمدة خميس الأولى مع الناقد أحمد محمد عطية حيث رأى أن أفضل قصائد الديوان الأول تمثيلاً لبدايات حمدة خميس هما القصيدتان الأولى والثانية من الديوان ، ففيهما يتعانق الرمز والحلم والواقع ، وفيهما تحاول حمدة بناء مفردات عالمها الشعري وصوره غير أنها تقفز - على حد قوله - في ديوانها الأول بعض الصياغات النثرية المباشرة والعبارات الخطابية والتقريرية النابعة من حماسة الشاعرة وثورتها أيضاً ، وقد جاءت الكثير من الخطب بلا كشف ولارؤية جديدة متفجرة توازي حماس الشاعرة في تلك المرحلة .

ولسوف تتخطى حمدة خميس تلك المسألة في أعمالها التي تلت عملها الشعري الأول « إعتذار للطفولة » ستحاول الغوص أكثر داخل عالم ذاتها الأنثوية غير أنها لن تهمل ذلك الاحتجاج السياسي الوطني في بعض نصوصها . « الترانيم » هي ديوان حمدة خميس الثاني وقد صدر في النصف الأول من الثمانينات . قصائد الترانيم هي قصائد كتبت معظمها في السبعينات وتحمل صبغة تلك الفترة الشعرية إذ تدور حول محاور الوطني ، والحلم والطفولة والأمومة وهي لاتمثل خطوة كبيرة ومختلفة في المضمون الشعري عن عملها الأول « إعتذار

---

(١٠) نفس المرجع السابق ، ص٢١٤ .

للطفولة» غير أن القصيدة تصبح أقصر وأقل مباشرة عن عملها الأول رغم عدم انتفاء الخطاب المباشر فيها .

تتحرك حمدة خميس ضمن منطقة الحصار في الواقع السياسي ، وإلى وصف مشاهد التمرد على الأوضاع ، والحلم بالثورة والتغيير ، وامتداد المستقبل الأجمل عبر الأنوثة (الأمومة) والطفولة ، وتوظف في «الترانيم» الموروث الشعري الشعبي ، وخصوصاً الأهازيج وبعض الأغاني الشعبية كما أنها تسعى لتوظيف الرموز البيئية المحلية غير أن لغتها الشعرية مازالت غير مُميزة في عملها الثاني فيما عدا مخاطبة الطبيعة الموروثة من أنساق الرومانسية الشعرية العربية في الخمسينات ممتزجة بواقعية الستينات .

في قصيدة حمدة خميس « أمي ... يا مدن البنفسج » وكما فعلت في قصيدتها السابقة «لكم وقتكم... ولي زمني» ، في عملها الشعري الأول ، فأنها هنا أيضاً ، توظف شخصية الأم من جديد رابطة أياها بالوطن والثورة والوعود الجميلة القادمة كما تستخدم هنا أشعاراً من التراث الشعبي الخليجي في القصيدة غير أن السياسي برغم وجوده يبدو أقل مباشرة وينحو اكثر نحو الرمز البيئي للمنطقة رغم أنها وفي بعض مقاطعها مازالت تمارس طقوس المباشرة الشعرية السياسية كقولها :

- «تحدثي بعد يا أمي
عن العشاق الذين تنامين فوق أجفانهم
فيمتشقون بنادقهم
وهي محشوة برصاص حنجرتك المشتعل
الرصاص الذي يصهل في دمائهم»!

وهي توظف في هذه القصيدة عناصر كثيرة من البيئة المحلية :

«الافلاج ، أسماء مناطق مثل مسافي ، والبريمي في الإمارات ، السدر والغفغاف وفواكه مثل النارنج ، والباباي ، والرطب ، والنخيل وبعض العطور

المحلية مثل العود ، والعنب ، وماء الورد ، والزهور مثل الياسمين ، والمشموم وكذلك تستخدم عدداً من المفردات الشعبية المحلية مثل (الكواكب ، واليراير) وغيرها » .

وهي في قصيدتها هذه تطرح هذا الاتحاد الأنثوي مع خلق المستقبل الأفضل حيث تقول :

ـ آه من قدرة الخلق في أصابعك أمي »

ـ « أعيدي خلقي وتكويني :

من الضياء

كي أتحد بالمياه والتراب والأكوان

فألد الأجنة والبصائر والثمر » .

وتواصل ذكر العناصر التي يُعاد الخلق منها في قصيدتها من (الليل ، الربيع ، الشتاء ، الماء ، الأرحام ، السنابل ، السراط ، الجهل ، المعرفة ، النار ، الثلج ، الجمرة ، الرماد ، المطارق ، الطين ، والحق) .

إن ارتباط الوطن بالولادة وبالأم تارة والطفل أو الطفلة تارة أخرى ماهو إلا محاولة من الشاعرة لخلق مدينتها الفاضلة ، المدينة أو « الوطن الحلم » .والشاعرة تبحث في أشعارها عن كيف تكون تلك المدينة ، عن ملامحها التي تنقب عنها عبر سلسلة قصائدها في أعمالها كلها .

إنها قصيدة غنائية الشخصية في المقام الأول تموج بتراث المنطقة وبيئتها ، وتمزج الأم بالربوبية والقدرة الكلية ضمن مفهوم الوطن وإعادة الخلق وتمزج الحس السياسي بأمل إعادة الولادة والنظرة الرومانسية باليوتوبيا لعالم ترجو الشاعرة أن يتحقق .

إن هذا الأمل القادم يرتبط بالرحم ، فمرة هي الأم ومرة أخرى هي الإبنة كما جاء في قصيدتها « التي سوف تأتي » حيث تعيد تصوير المدن المشتهاة وتربطها بالطفلة القادمة حيث تقول الشاعرة :

ـ « وأقرأ :

أن الذي أن يجيء ... تكونين أنت

وأن الذي لايجيء ... تكونين أنت

وأمسح في شهقة البحر دمعي! »

ـ « معاً... نطعم الحب والخبز

أطفالنا الأنبياء » .

ـ « اشرأبت دمائي إليكِ

قلت : هذي بلادي التي سوف تأتي » .

إن القصيدة مفعمة بالانتظار الحلم : الثورة ، المدينة المشتهاة ، البلاد التي سوف تأتي . حمدة خميس ترفض الواقع المشوه وتحلم بكيان جديد للمنطقة . إنه حلم رومانسي تختلط مفرداته بواقعية الثورة المألوفة في شعر حمدة خميس مثل (العنف ، الدم ، الرمح ، القنابل وغيرها) وأهازيج التراث والأغنيات الشعبية .

وتحاول حمدة خميس أن توظف الصور القرآنية والدينية في قصيدتها « إشراقات » لتصل إلى معانيها عبر إلتماس معونة الغامض ، والطبيعة ، والحلم ووصف الأشياء بأدواتها الممكنة . تقول :

ـ استيقظي (من بين هذا الصلب والترائب)

ثم تعود إلى اللغة الواقعية المباشرة والمضادة أحياناً لروح الشعر لتقول :

ـ « وصلي ركعتين :

للطفل في مجاعة الحروب

والرهان :

(قنبلة ذرية

تعيد للإنسان

تكوينه الأول في الخلية)

وركعة للثورة التي تجيء في الآوان
والموقف القضية » .

ثمة محاولة لاستخدام الطقوس الدينية كمدخل لتعزيز الجانب الواقعي الثوري ، وربط الصلاة و(الركوع) بحالة الرفض والمطالبة بالتغيير ولكن بشكل مباشر يضعف الجانب الشعري للقصيدة . ومن الأمثلة على مثل ذلك الضعف نتيجة لهذه المباشرة المقطع التالي :

ـ « ما بيننا
تمتد غيمة من الكآبة الخفية
مابيننا
حقل من الألغام
والقنبلة الشظية » .

وتمثل « الألق » بداية القصائد التي تحاول أن تدلف إلى ذات الشاعرة فهي « بورتريه » شخصي حيث تقول :

ـ « ترافقني ـ أينما يممت قلبي وخطوي :
الكآبة الأليفة
واليأس الحميم
والأمل الاجتراح
أعزف على الغصون
وأدعو العصافير والريحان
والسدر » .

إن هذه المزاوجة بين الحالة المعنوية والطبيعة تُمثل المفتاح الرئيسي لشخصية حمدة خميس في رحلتها الشعرية الممتدة .

ومن القصائد التي تتجلى فيها الانوثة ـ الخصبة عند حمدة خميس حيث الأطفال هذه المرة (حرفياً ، وواقعياً) بمنطقة الحلم ـ الأمل قصيدتها التي أسم طفلتها (ريم) حيث تقول :

ـ «فأنت تجيئين كالوعد

أنت أنا

تنسجين الطفولة بالحلم

والحلم بالاحتمال الجميل»

ـ «ها أنت الآن أهزوجتي

وزياد مراجيح حلمي

وها أنكما تفتحان سوياً

أمومة قلبي» .

أما قصيدة الشاعرة (بيروت ياقلبي المحاصر) فهي نموذج للسرد الواقعي المباشر والممتزج بحلول الحلم الرومانسي متمثلاً بعناصر الطبيعة فهي تقول :

ـ «في البلاد التي...

كل شيء يصير السراب الضليل

كل شيء يصير التوجع والمستحيل»

ـ «كل شيء يصير السراب

أو يؤسس للمستحيل

كل شيء يصير قاتلاً أو قتيل» !.

أما الحلول فتتجلى في الاستنجاد بالطبيعة في مواجهة الحرب ، القتل ، ولغة السلاح اليومي حيث تقول :

ـ «من يؤسس للنجم أفلاكه»

ـ «إنني أسأل العشب حين يجف»

- « من يفتح البحر ويقرأ وجهك الإلهي
ويكتب باللغة الخفية صوت عرسكِ
وهو يهمس بالاحتمالات الرعود
وبالزوابع وهي تهجس باحتمالات المجيء »
- « واستدرتُ...
أفاتح البحر وأقرأ سير صبرك
والبحر يبكي من جنون الماء في لغتي » .

ويمتد النزيف السياسي في شعر حمدة خميس عبر القصائد التالية في ديوانها « الترانيم » ففي (ملصقات على جدار المدينة) حيث تعلن حماسها للثورة الإيرانية في بداياتها وتربطها بما قد يحدث في وطنها هي مازجة ذلك بواقعيتها الرومانسية كالعادة حيث تقول :

- « وماحفرت صرختي
غير نهر صغير
يصب إلى الأوردة
فيكتبني الشجر المتخفي بوهج الفصول
ويكتبني الشجر المستقر برحم البراكين »
- « كيف يهزج الآن صوت الجموع
(بمشهد) عرس من الدم يسطع
أن العروش التي حدثتنا
بأن الجموع قطيع...
تفرُ قطيعاً من الذعر
وإيران تكتب تاريخها
بسطوع الغضب » .

وتستمر هذه الروح السياسية في قصائدها (مراجعة في التضاريس) و(الدم والمهرجان) وتأتي (الترانيم) وهي حوالي ست عشرة قصيدة قصيرة كمدخل للملمح الذي سيتطور في أعمال حمدة خميس الشعرية القادمة حيث تحاول أن تصنع اللحظة الشعرية ـ الومضة ، وهذه القصائد هي من تجليات حمدة خميس الرومانسية والواقعية المكثفة عبر لغة الطبيعة في مخاطبة الواقع مثل :

ـ « وأرسم فوق الجدار
سنابل حب صغيرة
وفينا بلون النهار »

ـ « أنا الصرخة الموجعة
للجحيم صداها
لي الوقت
والوجود ماء انفجاري
أنا الصرخة المقبلة »

ـ « وطني
فاتحة للوقت قرأتك سراً
وتيممت بهجس الشعراء » .

وتحمل هذه القصائد العناوين التالية : (دخول ـ تكوين ـ نضوج ـ قراءة ـ اشتعال ـ اشتهاء ـ تقمص ـ نشيد ـ تطاول ـ توهم ـ اقتراح ـ يقظة ـ جموح ـ مخاطرة ـ رعونة ـ تشوف) .

وفي تقييم لتجربة حمدة خميس في مجموعتها الشعرية الثانية « الترانيم » يطرح أحمد محمد عطية الرأي التالي :

« ويمثل ديوان « الترانيم » ثاني دواوين الشاعرة البحرينية حمدة خميس ، طفرة حقيقية في عالمها الشعري ، إذ يبدو أن السنوات السبع الفاصلة بين صدور ديوانها الأول « اعتذار للطفولة » ١٩٧٨ وديوانها الثاني « الترانيم » ١٩٨٥ كانت

سنوات احتشاد ونضج وتجويد . لذا جاء ديوانها الثاني ليتجاوز بداياتها الأولى الخطابية والمباشرة ، وليقفز إلى عالم شعري مكتمل توافرت له كل مقومات الخلق الشعري الجديد .

وتمكنت فيه الشاعرة من أدانها الفني ومن إبداع قاموسها الشعري المتفرد وعالمها الشعري المميز ، ومن شحن كلماتها وأبياتها وقصائدها بصور الواقع ورموزه ورؤاه ، المنتقاة بوعي وخبرة وثقافة وحنكة وحكمة من البحرين والخليج ومن الوطن العربي كله ، ومن التاريخ العربي والتراث العربي والتراث الشعبي ، وتضمين خبرة الأنثى بهموم المرأة البحرينية والخليجية مع عمق الرؤية السياسية والرؤية الفكرية ، في مركب شعري بالغ الثراء والايحاء... تمتزج فيه صور البحر بمعاناة الغوص بمواويل البحرين والخليج الشعبية... وتتداخل الصحراء مع النخل وينابيع الماء الحلو المنبثقة في الخليج مع ماء الخليج المالح ، وتشكل هموم الوطن هموم الذات بلا اسقاط سياسي أو مباشرة أو خطابية ، ولكن بعذوبة ، لتعبر هذه المرأة الشاعرة بعذوبة وكثافة وشاعرية عن عذاب المرأة الإنسان في المجتمع البحريني والخليجي والعربي ، وعن أشواقها وطموحاتها ورؤاها وأحلامها لغد أفضل »(١١) .

ولعل أهم ملامح مرحلة البدايات هذه عند الشاعرة حمدة خميس إلى جانب الهم السياسي والحلم بالحرية هو الاهتمام بالطفولة والتغني بها حيث يتضح ذلك عبر عناوين الأعمال الأولى « إعتذار للطفولة » ثم « ترانيم » وعبر القصائد التي التحمت فيها أنوثة الشاعرة كأم وإمرأة وطفلة مع كل ماطرحته من حالات تأملية ومواقف غاضبة ومحتجة ، ولحظات استسلام لليأس بمحبة العاشقة للحياة .

لقد بدأت حمدة خميس بخطوات الرفض المقبول ، والمتاح ضمن مناخ سياسي عربي يحتشد بصرخات الرفض ويوظف الأدبي لخدمة الثورات السياسية . كان ذلك الغضب يحمل ملامح حمدة خميس المرتبطة بشجنها

---

(١١) نفس المرجع السابق ، ص٢١٩ .

ومعاناتها كإمرأة خليجية كما تخلل ذلك الغضب حالات مختلفة من آمال التغيير المنصبة في رموز أنثوية شديدة تمثل فيها الولادة والأمومة أفعال إحتضان لمستقبل أفضل . غير أن حمدة خميس تحاول أن تخرج من جلد السبعينات خلال مرحلة الثمانينات والتسعينات بعمليها الشعريين الأخيرين « مسارات » و« أضداد » . هذه المرحلة التي شهدت تطور قصيدة النثر في منطقة الخليج ونمو وتطور عدد من الشاعرات ضمن حركة شعرية حريصة على التغيير وعلى إبتكار وسائل جديدة للتعبير الشعري والدخول في مناخات جديدة خارج شعارات المرحلة السابقة .

في مجموعتها الشعرية « مسارات » التي صدرت عام ١٩٩٣ ضمت حمدة خميس عدداً من قصائدها المكتوبة في مرحلة الثمانينات وبداية التسعينات . وفي هذه المجموعة الشعرية يتضح أكثر تأثير شاعرين تعترف حمدة خميس دائماً بتأثيرهما عليها والت ويتمان الشاعر الأمريكي ومجموعته « أوراق العشب » بما فيها من حسية تتواجد مع الطبيعة من أجل تحرير الإنسان معنوياً وجسدياً ، وخليل حاوي بأشعاره الغارقة في اليأس والكبرياء التي ترفض الواقع برومانسية ترفض المساواة .

تمضي حمدة خميس في رحلة تضم واحداً وأربعين قصيدة تبدأها بعنوان « وقت لكل شيء » وتقدم مجموعة من القصائد الرومانسية التي تتطلع نحو السلام والمحبة في نفس الوقت الذي تسرد فيه صور الدمار والحروب ، وآلام ومعاناة النفس الإنسانية .

تقدم الشاعرة قصائدها : وقت للحب ، وقت للتأمل ، وقت للأمومة حيث تقول :

- « نحن الأمهات
القابضات على العجين
وأسرة الأطفال
لا نريد الحروب

والدمار

والقتل

نريد ناراً للرغيف

وطلقاً بهجياً

للولادة! »

ان هذا الاعلان هو مرحلة إنتقالية للشاعرة تحدد فيه موقعها من هذا العالم كإمرأة ، وأم وتخرج من لغة الحرب الدموية (القنابل / القتل / الشظايا) إلى لغة البيت والرغيف والطلق . وتواصل ذلك في قصيدتها (وقت للطفولة) والتي تذكر فيها طفليها ريم وقيس ثم أنها تنشغل أكثر بالعلاقة بين المرأة والرجل لا العلاقة الرومانسية البعيدة ، ولكن العلاقة الحقيقية بين شخصين بعقباتها وتوقعاتها . والعلاقة غالباً غير متحققة في قصائد حمدة خميس وهاهي تقول في قصيدتها (وقت للعلاقة) :

ـ «خطان متوازيان نحنُ

أيها الصديق

خطان متوازيان

قد نتجاوز حد التماس

وقد نتوهم التقاطع

حول الطفولة

لكننا في الجوهر الخفيّ

أيها الصديق

خطان متوازيان

لايلتقيان

في شهوة

الروح! »

إن الروح القلقة تتململ عند حمدة خميس ، وكلما أزدادت التجربة كلما تشددت أسئلة الروح القصوى . وتستمر أوقات قصيدة حمدة خميس (وقت الكآبة/ وقت للتألق/ الصديق) وتأتي قصيدتها إمرأة لتوقظ الأنثى بداخلها بشدة محاطة بعصب الإنقاذ في مواجهة الإنطفاء . تواجه الشاعرة تفاصيل البيت والدور الأنثوي والأنا البعيدة رابطة ذلك بالتحقق والوطن البعيد معبرة عن غربتها واغترابها . والجدير بالملاحظة أن معظم قصائد (مسارات) كتبت أثناء فترة حياة الشاعرة في الشام لعدد من السنوات بعيداً عن وطنها .

تنتقل حمدة خميس في معركتها مع الحياة لتواجه تلك الذات الأنثوية بكل قلقها ، تحاول أن تكتشف ملامحها وستتحول هذه الذات الأنثوية رويداً ، رويداً إلى محور أساسي في قصيدة حمدة خميس يحل محل تلك الأسئلة الكبرى التي فرضتها عليها مرحلة الستينات والسبعينات وأبعدتها عن أسئلة وجودها الحميمة إلى شعارات وخطب سياسية كان الجميع يكتبها في سلة واحدة .

تتناول قصيدة (صلصال) الروح والقلب والجسد إذ تقول :

ـ « هذه الروح

ياهذه الروح

من أنت ؟

أي لغو يصوغك من مبدأ الوهم

حتى حضور التوهم

لماذا أسميك روحي

وأزعم أنك أنت ... أنا

جسد / قوقعة

وأنت هلام

راسماً خطواتي

في رمال الحياة !

ما الذي يجلد الروح ؟

هذا المتاه ؟!»

تتطور قصائد حمدة خميس في مجموعتها «مسارات» فيما يتعلق بحضور الأنا الأنثوية فتحاول إخراجها بتمردٍ من حدود ربطها بالوطن رمزياً ، وتوظيفها التقليدي في دائرة الأمومة والطفولة . هنا تتحول الأنا الأنثوية إلى أنا ناطقة ، متملمة تبحث عن مداها وخلاصها متحررة من فكرة التوظيف الشعري التقليدي . إن الشاعرة هنا أكثر تمرداً من أية مرحلة سابقة في قصائدها . وفي بحثها عن ذاتها كإمرأة كما توضح القصائد . تقول في قصيدتها «مساواة» :

ـ «هاأنذا

عارية من زيف التواريخ

مسيجة باحتمالاتي

الكامنُ في روحي

راسخ في جذور أعماقكم

إنني أنضو غلائل الصيد

وشباك الأنوثة العتيقة

وأنتظم في صفوفكم

كائناً من حليب وألق

من فولاذٍ وحرير

ليس لي

ماليس لكم

لا أعلو

ولا أتدنى

بوابات الصباح

تغزل مواعيدها لنا

لايتقدم أحدُنا على الآخر

ماذا يعني الصباح
دون إمرأة ورجل ؟! »

تزداد لغة الشاعرة بساطة وأختزالاً ، وتقل ضوضاؤها بتعدد القضايا وتبحث بأناة وتأمل عن تلك الذات التي تعي شباكها وشركها ، وتستمر قصائدها المتأملة والمحتفية بالحياة والطبيعة مثل (العويل/ مباغته/ تقاطعات/ صدأ/ شرود/ تقسيم) .

يضم القسم الثاني من مجموعة « مسارات» قصائد معنونة « صليل الرماد » تبدأ بقصيدة « نصائح » الموجهة لأبنها زياد ثم « الشرك » وهي قصيدة تمثل إستمرارية التأملية في عالم الأنوثة والمشاعر والطبيعة وتأخذ موقف الاحتفاء بالحياة ، تقول :

- « في الأعالي
أبعد من نجم لايطاله الكشف
إله أزلي قديم
وأنت
يتربع على وجعي
فاخفقُ
أخفقُ
أخفقُ
في تطاولي واستحالاتي
وريقة صغيرة تهبط
وريقة صغيرة تعلو
ووحدك
قابض على صولجان الخلق
وجوهر الحكمة
وقلبي! »

ومع قصائدها (الضلالة / الرسائل / الكائنات الجميلة) تتطور مفردات حمدة خميس في ضوء شفيق ورقيق وتصبح هذه المرحلة أكثر وضوحاً من المرحلة التي سبقتها كما يتحقق للشاعرة خفوت المباشرة ونمو الجماليات في اللغة الشعرية عبر الوصف / والأحاسيس / والسرد .

وفي قصيدة حمدة خميس (ما ليس لي) تعلن رفضها للذكورة العادية وعالمها المقفل وتتمرد على دورها الاجتماعي ، التقليدي ويتنامى الصراع الذي تطرحه الشاعرة مع تطور تجربتها مع الذات والآخر ، وتحاول أن تستحضر عالماً جديداً تصبو إليه ، حيث تقول في قصيدتها :

ـ «هذا الذي الآن

ليس لي

الرجل الذي يستحم

قبل أن يغتسل بجسدي

ليس لي

الرجل الذي يتعبه الركضُ

في متاهاتي

ليس لي

الرجل الصقيل الذي

يُهندسُ أظفاره

قبل أن يخدش رتابتي

ليس لي

الرجلُ الذي يُشبعُ ماحولي

وينسى جوعي

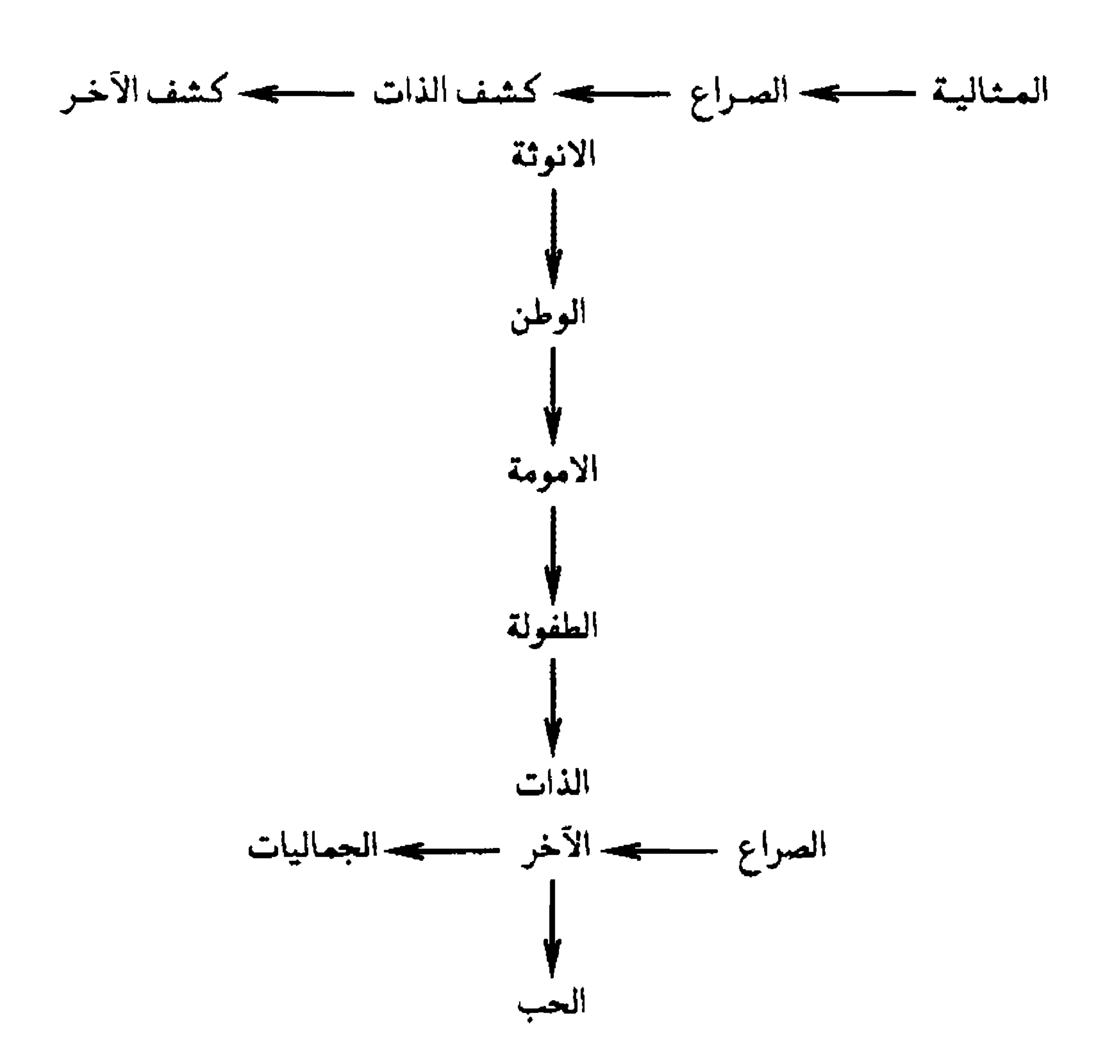
ليس لي

هذه الجدران الصقيلة

ليست لي

البيت المدجج بالعادية والمألوف
ليس لي
البيت الذي يؤطر معتقلي
ليس لي
الفرسُ المطهم باللجام
وبالسروج
ليس لي
ليَ
البراري
ولي
فجر المراعي
لي
صبوة الفرس
الطليق
ولي
تيه الأيائل
لي
البهاء
وهذا الكون
لي! »

إن الشاعرة تنتقل من عالم بداياتها وتحدد صراعها مع الحياة والأنا عبر اكتشاف وكشف متأنٍ للذات والآخر كما أنها تطور موضوعها كامرأة في قصائدها المتلاحقة . إن رحلة حمدة خميس يمكن أن نلخصها عبر محطات تمثل التالي :



إن مجموعة «مسارات» تكاد تكون الأفضل تمثيلاً لحالات حمدة خميس الشعرية المختلفة إذ انها تضم نماذج من تجربتها الشعرية تعكس مراحل مختلفة من رحلتها بما فيها بداياتها . تبدأ المجموعة بالجديد من النصوص فالأقدم وبذلك فإنها تُمثل تقديماً متوازناً لتجربة الشاعرة ورصداً لتجربتها بشكل عام .

تتوالى قصائد العمل : (ترويض/ اختلاف/ حالات والعودة للطفولة/ تشكيل/ النجم واللؤلؤة/ ملكية/ الصمت/ الموائد/ الوصية/ اختيار/ جمرة/ تكوين/ بذخ/ المسألة/ قطرة في القلب/ توديع حيث تكتب الشاعرة رحيلها ومعاناتها لأسباب سياسية/ الشهيد/ تناقض/ إفتراق حيث تعبر عن وحدتها ووحشتها/ الهدايا/ الصليل حيث تكتب للمقاومة الوطنية في جنوب لبنان/

ضياع/ تسلل/ رماد/ هذا الإنسان/ مروق/ حس راق وهي قصيدة لعامل البناء الهندي في الخليج .

غير أن كل ماكتبتهُ الشاعرة في (مسارات) يقودها إلى حالة التأمل المُطلق وسؤالها العميق الذي يلمس وجودها وشعرها إذ تقول في قصيدتها الأخيرة «متاهة» :

- «في البدء كانت بدايتها مفتوحة
مثل قلبي
أخذت بيدي
دربها سالك
والطريق إلى وعرها سالك
كنت موقنة أنها راوغتني
لكي أمتحن خطوتي
رواغتني
لكي أعرف السر فيها
وأعرف
أن الخروج إلى ضوئها
يقتضي الهدوء الطويل! »

ولكأن حمدة خميس تختصر بهذه القصيدة رحلتها معها... ضوء ذلك الشعر الذي كان ناراً تشتعل في الخارج ثم أصبح شعلة في الداخل ، في روح الشاعرة ، وأنثاها الكامنة عبر التاريخ في الأعماق ، هناك .

المجموعة الرابعة والأخيرة للشاعرة هي « أضداد » تضم ثلاثين قصيدة وقد صدرت في عام ١٩٩٤ . وقصائد هذه المجموعة هي مزيج من هموم الوطن وحبه مصحوبة بغربة حمدة الممتدة داخل الوطن وخارجه مُختلطة بقصائد الحب والأصدقاء والأطفال ومتوحدة بمفردات الطبيعة مضاف إليها صوراً من الحياة

وسخرية سياسية من التحولات في الوطن .

وقد تكون الإضافة الحقيقية لحمدة خميس في هذه المجموعة هي المحاول الجديدة للقصيدة السياسية ضمن نَسق أرقى من قصائدها السياسية القديمة وخصوصاً في قصيدتها « ريشة النسر » (من سيرة التكوين) حيث تُمثل هذ القصيدة تحولاً مهماً في خطاب حمدة خميس الشعري ، إذ يختفي المباشر ويتحول الرمز إلى واقع كثيف في القصيدة . كما أنها هنا تعتني بالأسطور وصناعتها عندما تطرح الهم الوطني الحاضر ـ الدائم في دلالاته الشعرية عند الشاعر في وصفها لمنطقة الخليج وتحولاتها .

تقسم الشاعرة قصيدتها إلى حركات شبه سيمفونية

أ ـ الحركة الأولى : نشوء حيث المرأة تعود كرمز للوطن من جديد . تقول الشاعرة :

ـ « فضة الكون
تجمع ذراتها
تستطيل
على هيئة إمرأة
تلف عليها
سواراً من المهرجان
ونخلاً يتوجها
ثم تهبط شامخة
وتهبط هادئة
وتهبط عاشقة
من
مياه
الخليج » .

لعلها المرة الأولى التي توظف فيها الشاعرة المرأة بشكل أسطوري رابطة
الوطن دون صفة الأمومة أو الطفولة التي كانت تسبغها على ذات الأنثى .
في قصائدها الأولى . وتستمر القصيدة ضمن الحركة الثانية (التباسات)
الحركة الثالثة (التجلي) .
والشاعرة تفعل التقطيع نفسه في قصيدتها السياسية التالية (الأرض) حيث
الدلالات السياسية في سياق سمفوني يشبه قصيدة (ريشة النسر) تضم
(الأرض) مقدمة للحركة الأولى ومقدمة للحركة الثانية تقول فيها :

- « تمر الهراوات على جسدي
ما أن تمرُ...
حتى تُغل يداي إلى عنقي
ويفلُ الكلام
ويبطش الكلام
ويبطش بي
قلق موحش
وزئير احتدام
لايُشار إلينا
ولا نستشار
نحن الرعايا الرعاع
وهُمُ الأوصياء
ولم يوصهم
أحد
لم يوصهم
أحد » .

وتمثل بقية قصائد الديوان تنويعات على الاختزال الشعري تكمل مابدأته

الشاعرة في مجموعتها السابقة (مسارات) ضمن نفس الروح الشعرية وتطلق على مجموعة القصائد عنوان (الينابيع) وهي تضم (تعب ، دهشة ، احتضان ، بنوك ، سؤال ، قلق ، احتجاج ، رغبة ، غرابة ، قطيعة ، مؤتمر ، طرافة ، زيارة ، وحشة ، أزواج ، شرق ، حب ، توسل ، الطريد ، السدم) .

لقد نشأت حمدة خميس في بيئة تقليدية شهدت إنقلاباً سريعاً في ظروفها الاقتصادية والاجتماعية . إن قصيدة حمدة خميس هي قصيدة الذاكرة ، البسيطة ، والمتآخية مع الضحايا سواء في وطنها الصغير أو وطنها الأكبر وقد عاشت الشاعرة سنوات ثورية شهدتها المنطقة وإنعكست عليها حيث وجدت ذاتها فيها فَعَبرتْ بإستمرار عن ماهو ضد القهر . كان طبيعياً أن تبتدئ بالسياسي المشتعل لكي تصل إلى منطقة قهر الأنثى فيما بعد ضمن مفردات ظلت محتفظة بنكهة شعراء الريادة للقصيدة الحديثة . كما أن تجربة الشاعرة الحياتية سواء الغربة القسرية أو الاختيارية خارج أسوار الوطن وداخله إضافة إلى تجاربها الحياتية الشخصية الزواج / الولادة / الأطفال / الطلاق والعلاقة التي تبحث عنها ضمن مثالية الرومانسية في البدء ثم وعي الأنثى المستيقظة فيما بعد كل ذلك قد شكل جسد القصيدة عند الشاعرة حمدة خميس والتي كانت من أوائل الشاعرات اللواتي بدأن مسيرة القصيدة الحديثة في المنطقة . وهكذا فإن حمدة خميس تُمثل بداية الخيط لمرحلة مابعد نازك الملائكة وفدوى طوقان حيث يختلط الهم الوطني بقضايا المرأة وبحثها عن ذاتها . إن في قصائدها جرأة السياسي ، وحياة الأنوثة في البدء ، ثم صرخات الإعتراض التي تنامت بقوة فيما بعد . كل ذلك مصحوب بروح تأملية تحاول الخروج من كآبتها وأحزانها للوصول إلى حكمة ما ، ربما حكمة الأنوثة والخلق في آخر الأمر .

نجوم الغانم: ميتافيزيقيا اللفظ والمعنى

نجوم الغانم شاعرة من دولة الإمارات العربية المتحدة وهي صوت مُتفرد تنتمي إلى عالم قصيدة النثر وإلى مناخ شعري يلتقي مع عدد من الشعراء الخليجيين وخصوصاً في البحرين مثل قاسم حداد وفوزية السندي . وقد تطورت شعرية نجوم الغانم الشعرية خلال الثمانينات في ظل روح شعرية مُتوثبة كانت تملأ آفاق المنطقة . تنتمي في عالمها الشعري إلى الأسطورة والمفردة السحرية ، متلها عالم الباطن بطريقة لاتخترقها أحداث الخارج . والشاعرة ولدت وتلقت علومها في الإمارات حيث عملت في مجال الصحافة وهي متزوجة من الشاعر خالد بدر . وإلى جانب القصيدة والمقالة للشاعرة إهتمام خاص بالمسرح كما أنها تمارس الرسم والفن التشكيلي أيضاً .

وقد بدأت تجربة الشاعرة الأدبية في ظل مناخ فني ربط العديد من الفنانين بالصداقة الفنية والإبداعية فكانت تكتب نصوصها وتنمو في مايشبه الحلقة الشعرية التي ربطت بين كل من حبيب الصايغ وأحمد راشد ثاني وهالة معتوق والشاعر العماني عبد الله حبيب والشاعر البحريني قاسم حداد وخالد بدر عبيد والشاعر العماني سيف الرحبي وغيرهم . إلا أن شخصية نجوم الغانم الفنية سعت نحو التحقق فردياً بما لايشبه أولئك الشعراء حيث إنطلقت من القصيدة الرومانسية في بداياتها المبكرة إلى القصيدة الطقوسية ـ الأسطورية حيث قد يكون النموذج الأقرب اليها كل من أدونيس والشاعر البحريني قاسم حداد .

في مجموعتها الشعرية الأخيرة « الجرائر » والتي صدرت في عام ١٩٩١ تعتني الشاعرة بميتافيزيقيا اللفظ والمعنى .

إن « الجرائر » يُعتبر نموذجاً لأسلوبية شعرية بدأت تأخذ حيز وجودها الخاص من خلال استحضار الوجود الأسطوري المُغرق في الخيال ، مازجة إياه

بحضور شبه ديني في الخطاب الشعري . وقد كان لهذا الأسلوب حضوره في التجربة الخليجية مُتمثلة في تجارب شعراء مثل قاسم حداد في أعماله « القيامة » و « يمشي مخفوراً بالوعول » وكذلك الشاعرة السعودية خديجة العمري في قصائدها المنشورة في عدد من الدوريات الثقافية .

« الجرائر » قصيدة واحدة تشبه المطولة تحاول أن تحكي حكاية ذات مستويات متعددة في القص سواء عبر « أنا » المخاطبة التي تأخذ صيغة الأنوثة ، أحياناً ، أو الذكورة أحياناً أخرى أو صيغة الراوية الذي يروي الأحداث على ألسنة الكائنات التي يختارها . وهي قصيدة تدعو إلى الحيرة إذ أن جسد الحكاية فيها هو جسد باطني يتذبذب بين محاولات إستحضار رموزه الدينية والطقسية ومحاولات نسج حكاية مستقلة عن ذلك كله .

وتُمثل أسلوبية الحكي الشعري في إطار قصيدة النثر في هذا العمل أسلوبية تحاول أن تصنع فتنتها الميتافيزيقية عبر محاكاة للتجارب الصوفية المختلطة بالحكاية الشعبية غير أنها كمحاولة لم تنجح في ربط الحكاية بشكل واضح وبالتحديد بسبب افتتان الشاعرة بالمخيلة اللفظية أكثر منها بالمضمونية .

إن لغة القصيدة هي لغة باطنية تستحضر ألفاظ الماضي النثرية والمستوحاة من التراث العربي الإسلامي والمسيحي في إطار قصيدة نثرية طويلة تأخذ عنوان « الجرائر » والذي يمثل في حد ذاته مدخلاً يبدأ من الذاكرة الدينية الواضحة . تبتدئ الشاعرة القصيدة بصيغة الضمير المخاطب حاشدة مفردات قرآنية ، وإنجيلية معاً إذ تقول :

ـ « ها هو الليل يتبلد بملائكته
والأبابيل تتزاحم » .

كذلك تستحضر الشاعرة مخلوقات أسطوية تشبه الرخ ، والعنقاء ، وهدهد سليمان في صفاتها غير أنها تختصر ذلك عبر مفردة (الطائر) الذي تُشير اليه وتجعله جزءاً من صوت الراوية .

تطرح الشاعرة مفرداتها بما يعزز المناخ الصحراوي ـ العربي وتدمج ذلك بمداخلات من أجواء السحر والأسطورة والتمائم والتعاويذ والصورة المعمارية لثقافة الصحراء الحصن . وهي تزاوج ذلك كله بأجوائها الدينية عبر الحدائق المفقودة والبحث عن الجنة كملاذ .

كما أنها تتمثل الحالة الصوفية وتربطها بشعائر الحج والعبادة إذ تقول :

ـ « شاخصة في التطواف صرخة الأنداء
وكارتجاج صدى في بئر
تتلاحق ، الموجات داخل جسدي
اسير للأنحاء كلها ،
عصي على العناصر » .

ويتكرر استحضار وجود الملائكة في العمل الشعري بشكل يقترب من صيغة الترانيم الكنائسية في ظل حضور الموت كشبح يُطل في خلفية القصيدة بتكرار إذ تقول :

ـ « خلف الباب جنازة مكفهرة
مرتلون يسحقون اسمك خلفهم
تبكي
قطرة أو قطرتين » .

إن أجواء التراتيل تترافق مع الفزع من الوحدة ومناجاة الذات لنفسها . كذلك تبني الشاعرة لحضور شخصية الفارس الميت ـ الحي عبر العصور واقتحام المجاهل بالفتوحات ، غير أن العمل الشعري في القصيدة ينبني ـ ولربما بشكل غير مقصود ـ على الذات المختلطة بالذكورة والأنوثة في السرد الشعبي إذ تقول :

ـ « أخرج من حروبي
كئيباً

مسيلاً دماملي

وسيفي نظيف

ممتلئ بوجهي الغريب

وجهي الشبيه بتنينٍ خائر

تنتظرني في الأفق غيوم ترتطم بماضيَ

مثل أنثى مسهدة » .

وكذلك قولها الذي يعزز هذا الاختلاط الذكوري ـ الانثوي في صيغة الرواية الشعرية :

ـ « وأنا الكهل

السيبل » .

حيث توضح الشاعرة أن « السيبل » في الأسطورة اليونانية هو لفظ يُطلق على إمرأة مُنحت الخلود ولم تُمنح الشباب ، كبرت حتى صارت تطلب الموت بنفسها .

وتعتمد الشاعرة على مفردات تجلبها من التراث النثري والشعري العربي تدليلاً على أجواء المناخ الأسطوري الذي تود أن تصنعه وأستحضار للصحراء القديمة وتوظف الشاعرة في نصها المفردات التالية :

« الأتون ، الكهوف ، المتاهة ، الرمال ، الجداجد ، الذناب ، التيجان ، الرُقية ، الحجر ، الفلاة ، الإسطرلاب ، الشمس ، والقمر ، الأوقيانوس ، الشهاب ، الفنار ، البحر ، الهامة ، الأب ، السنور ، الزنبيل ، الجُب ، الغدارة ، الحانة ، الحاوي » .

ولا تخفى هنا دلالات بعض هذه المفردات على الأجواء الكهنوتية المستترة فيها ومدى تأثير تلك الإرشادات إلى المعاني التي تصبو اليها الشاعرة في نصها .

ويبدو المقطع الشعري التالي كأحد المفاتيح المهمة لفهم هذه الرحلة الشعرية في « الجرائر » حيث تقول الشاعرة :

- «لك براءة السفك ولنشيجي جريرة البوح
معراجي كسرة طوفان
أبداً خيطاً متلثماً
أنتهي متردياً في الشكوك
من أنت» .

ولهذا المقطع الشعري مصداقيته حيث أن القصيدة برمتها تبدو بحثاً عن ذاتٍ ما ، ورغم أنه بحث متعثر ، ومتلعثم غير أن النص لاتنقصه الفصاحة الموروثة ، والممزوجة بلغة تحاول عبر تداعياتها ومناخاتها صنع الطقس الجمالي للعمل الشعري . غير أن ربط البوح بالجرائر يذكر على نحو مابصوت الأنثى المستتر الصوت العورة والبوح الجريرة في التداعي التاريخي العربي - الإسلامي لصوت الأنثى .

وتنداح اللغة ذات المرجعية الدينية في هذه القصيدة وهذه بعض من نماذجها :

- «لأنك نبي البغضاء
ونحن
سادة المهالك» .
- «عبيد للذي لايُسمي الضرر بإسمه
ولاتدركه الحسرات» .
- «عذراً ، ماقصدت الفتك بقومي وما أنا برجيم» .
- «خلوني أنجو من الفاحشة وتكونوا أكرم الرسل وأخلص الحكماء» .
- «سلام عليكم وعلى من يتخذكم أولياء للرؤى» .
- «تطيبوا بالزنجبيل ريح الطهارة ، شجر المؤمنين» .

إن الشخصية «الأنثوية» التي تطرح ذاتها في «الجرائر» تحاول أن تبحث عن التمييز في وجود يرى ذاته فوق وجود الآخرين ، وفوق عذاباته ، أيضاً . ويتم

ذلك عبر لعب عدة أدوار مثل دور الكاهن المسيطر على الأحداث ، إذ تقول الشاعرة :

- « وأنا ألوج بمهجتي
متيماً بالأفعال والصفات
منبوذاً من الأسماء
أنادمكم بالندامة ذاتها
ولست آسفاً
قفطاني مهجعي
الخلاخيل أزقتي
ولا دار تلملمني » .

وهي في صناعتها لهذه الأسطورة تحاول أن تخلق شخصية تتعدى كل الحدود بحضورها إذ تقول :

- « لكنني ماحظيت بغير النوائب
وصنو أبي واحد
أن أخون وأن أخان
نعم
أنا خائن العبارة
مبدل التواريخ والولادات
سارق المجامر والرماد » .

وتحاول الشاعرة العودة إلى ألوهية - الأنثوية القديمة عبر محاورتها بين صوتين :

- « أمهليني يا الماجنة
ألست من سواني في أتم صورة

من دفق في سريرتي حليب الجنة » .

ويتضح التحول خلال القصيدة من وصف (الأنا) التائهة للرجل إلى (الأنا) التائهة للأنثى في سياق الأسطورة ، أيضاً .

وفي تطوير لحضور الحادية وإستمرار الدراما الخاصة بها ، والمتمثلة في حروبها وأوجاعها فيما يشبه القص تتضحُ كبطلة للعمل في منتصف « الجرائر » ، إذ تقول الشاعرة :

ـ « الحادية تطعنُ الهواء

لكأن ما تناهى للقوم صرير زخات مطر

أي منظر آسر

الألسنة تلمظ بالشهوة

فيما الجدران تتصدع ، الغرفُ تنهار ،

والأحلام تموت

الدماء تتدفق من كل مكان ، عويل ،

أجساد تطفو... المدينة تغرق

في الدم » .

كل ذلك يحدث وفق إحتفاء غامض بالطبيعة في حضور الكوابيس ، والأحلام ، ومفرداتها المتسِقة مع اللغة القاموسية التي تبذل الشاعرة جهداً كبيراً في إستحضارها . غير أن « الجرائر » كقصيدة ـ حكاية أو مطولة شعرية لايُمكن أن تُجلى بعيداً عن رصد مستويات الصوت المختلفة عبر تعدد الشخصيات من خلال اضطرابٍ ما في البناء الدرامي يشوش حضور ووضوح الحدود بين الشخصيات حيث تُغرق الشاعرة في توظيف صور لاترتبط ببعضها البعض ، أحياناً . وكذلك تُسهب في زخرفة لفظية بتجميل المفردات ومؤنقة لجسد لم تُحسن بناءه .

وقد سبق للشاعرة نجوم الغانم أن أصدرت أعمالها التالية في منتصف

الثمانينات : « مساء الجنة » و « في ملكوت الطاولة » غير أنها في عملها الثالث « الجرانر » تحاول أن تبلور مابدأته كأسلوبية شعرية خاصة تتسم بالباطنية المشغولة عبر الزمن الأسطوري وخلق الأجواء التراثية المستمدة جذورها من الصوفية ، والحكايات العربية النثرية في محاولات متعددة لصنع قصائد جمالية تعنى كثيراً باللفظ ، وأحياناً ، على حساب المعنى . إن توظيف الرموز الكهنوتية والصحراوية والسرد المطول يصل بنا إلى خلق حالة شعورية تراثية بدونما توصيف أو معنى واضح وهو أشبه مايكون برسم المشهد الأسطوري المحتشد ، والتوقف عند ذلك .

كما أن هناك ذكورية ما في النص وخصوصاً عبر الإتكاء المتكرر على شخصية الراوية ـ الرجل عبر أعمالها وقد تكون سمة الحداثة الواضحة لما أختارته الشاعرة هو الشكل الشعري للقصيدة النثرية أما المضمون فهو غالباً ما يكون إنتماؤه لطقوس بائدة عبر حالة حنينية ، متصلة ، لاستجلاء رحلة الروح عبر أزمنةٍ لاتكاد تلامس الزمن الحاضر .

والشاعرة تصنع بذلك فخامة لفظية جزلة بمعزل عن تيار القصيدة ـ الحياة والتي تلون كصبغة معظم نتاج الشعر الحديث مؤكدة إختيارها لجماليات اللفظ ، وسحر الماضوية الخالية ، في طقوس شبه دينية وسحرية تصنعها في إطار قصيدة النثر .

إن نجوم الغانم شاعرة عاشت إيقاع الحداثة الحياتية السريعة للمجتمع النفطي الجديد في الخليج ، وهي لاشك تملك ذاكرة الطفولة عبر الحياة أو بقايا المشهد القديم غير أن أثر مشهد الصحراء وثقافة الجزيرة العربية القديمة والممتدة عبر قرون ربما تسبق حتى العصور الإسلامية الأولى تكاد تحتل مخيلة الشاعرة ، تماماً ، في نتاجها الشعري . إنها تختار أطلال الماضي لتصنع فيها قصيدتها ولكأن الروح مازالت تقبع هناك . إن الذات الأنثوية في قصيدة نجوم الغانم ذات موغلة في القدم متسربلة بستار الروح ، الليل ، والماضي ، وكأنها تحاول عبر رحلة تاريخية معكوسة أن تنجز معركتها مع ذلك الماضي ، بمفرداته ،

وشخوصه مختارة مبارزة السيوف ، وطعنات الخناجر ، باحثة عن الكهنوت الضائع الذي لامسمى له والذي يقبع عميقاً في أدغال الروح القديمة لإنسان الجزيرة العربية . إن قصيدة نجوم الغانم تشبه الدخول إلى كهوف منسية والشرب من ينابيع غامضة والتجوال مع بقايا أرواح ومخلوقات منقرضة .

إن مثل هذا الرحيل الشعري ليس بعودةٍ إلى خباء الأنثى القديمة ، ولكنه محاولة لزيارته والتعرف عليه ولربما الإنتقام منه بطريقتها ، هي أيضاً . ولعله في هذه المحاولة تكمن حداثة الشاعرة وتحديها ، أيضاً ، للحظتها الراهنة .

سعاد الصباح: الأنوثة المصنوعة، والقصيدة الموقف

سعاد الصباح تمثل حالة إستثنائية في العالم العربي لا لقوة أشعارها فنياً ولكن لذلك المزيج من جرأة المضمون والقدرة الفائقة على نشره في الساحة العربية الإعلامية ، والثقافية . تكاد سعاد الصباح أن تكون إحدى الشاعرات النادرات اللواتي استطعن أن يفرضن حضورهن عربياً عبر نشاطات عدة سواء عبر مساندتها لبعض المؤسسات الثقافية الحكومية العربية أو مؤسسات النشر العربية الخاصة أو بعض المنظمات الأهلية كمنظمة حقوق الإنسان . ولم يكن هذا ، دائماً ، لصالحها حيث نالت الكثير من الهجوم وخصوصاً من قبل المعنيين بالثقافة الجادة الذين رأوا أن مثل تلك المواقف تساهم في دعمها إعلامياً ، على حساب مدى الجودة في شعرها . وكذلك فإنها قد تعرضت لحملة غضب مشتركة من قبل الأوساط الثقافية الخليجية ، وأفراد عائلتها الحاكمة في الكويت بسبب بعض قصائدها التي مدحت فيها أحد الرؤوساء العرب على حساب صورة الشخصية الخليجية خلال الثمانينات .

وقد بدأت سعاد الصباح بنشر أشعارها منذ السبعينات من خلال القصائد العمودية الرومانسية ثم بعض القصائد الرثائية بعد ذلك غير أنها لم تبرز في الساحة الشعرية العربية إلا في الثمانينات ومن خلال مهرجانات المربد الشعرية في العراق . وقد اقترن إسمها بإسم الشاعر نزار قباني نظراً للتشابه الكبير في المفردات والأجواء الشعرية بينهما وقد إدعى البعض بأن نزار قباني هو الذي يكتب لها أشعارها ، وخصوصاً بسبب انطلاقته التاريخية المعروفة شعرياً فيما يخص تشريح عالم المرأة وإستعارة صوتها للحديث عن همومها الاجتماعية والجسدية في قصائده ، وقد إعترفت سعاد الصباح ، دائماً ، بفضل نزار قباني عليها وبكونه أستاذاً تنتمي إلى مدرسته الشعرية غير أن قصائدها هي عالمها وتعبر عنها هي بالضرورة .

وقد نجحت الشاعرة سعاد الصباح في التعبير عن عالم الأنثى إلى حد ما ، على عكس قصائدها السياسية التي ورطتها في عدد من المواقف التي لم تُحمد عقباها وخصوصاً قصائد المدح السياسي التي قالتها في النظام العراقي والرئيس صدام حسين ثم تراجعت عن ذلك كله بعد غزو العراق للكويت خلال التسعينات من هذا القرن .

نشأت سعاد الصباح في الكويت وعاشت في القاهرة وبريطانيا حيث تلقت علومها الأكاديمية وكانت بصحبة زوجها الدبلوماسي آنذاك . ولها العديد من الأبحاث الأقتصادية المختلفة وخصوصاً في مجالات الثروة النفطية وأثرها على المجتمعات الخليجية . وهي معروفة بإتجاهاتها القومية ومساندتها لهذه الحركة في العالم العربي .

وقد عاشت الشاعرة أجواء إجتماعية ارستقراطية إنعكست على مفرداتها الشعرية وخصوصاً عندما تتحدث عن عالم العلاقة بين المرأة والرجل . كما انعكس ترحالها وخبرتها في السفر وإقاماتها السياحية على إختيارها للمدن والأماكن في قصائدها .

وكذلك فإن فقدها المبكر لأحد أبنائها أثر عليها في أعمالها الأولى وأشتهرت ببعض المرثيات التي قالتها فيه ثم قالتها في زوجها بعد وفاته .

وتضم أعمال سعاد الصباح كتبها الشعرية التالية :(لحظات من عمري) ، (ومضات باكرة) ، وقد صدرا في الستينات وديوان (أُمنية) وقد صدر عام ١٩٧١ (إليك ياولدي) وقد صدر عام ١٩٨٢ ، (فتافيت امرأة) ١٩٨٦ ، (برقيات عاجلة إلى وطني) ١٩٩٢ ، ومجموعة من المقالات بعنوان (هل تسمحون لي أن أحب وطني) .

ولعل أهم عملين للشاعرة هما (في البدء كانت الأنثى) وقد صدر عام ١٩٨٨ ، و(قصائد حب) الذي صدر عام ١٩٩٢ إذ أن كلاهما يختصر الملامح الشعرية الخاصة بصورة الأنثى في شعر سعاد الصباح وصوت الذات الأنثوية لديها وسنتابع هذا الصوت في عمليها هذين من خلال الدراسة المقدمة .

إن الشاعرة منشغلة جداً بالعلاقة بين الرجل والمرأة ، وهي تشاغب الرجل

في قصائدها التي تحاول دائماً أن تصنع موقفاً ما . إن لها تصورها لما يجب أن تكون عليه الأنثى وهي معذبة بموقف الرجل منها . ويصح أن نقول إن قصيدة سعاد الصباح هي قصيدة الموقف أكثر منها قصيدة الشعر إذ أن قوتها لا تكمن في بنائيتها اللغوية ، ولا في صورها الشعرية ، ولكن في الموقف الاجتماعي والنفسي الذي تنحاز فيه غالباً للمرأة والتعبير عن معاناتها من موقعها هي الشخصي ، والاجتماعي وهي رغم جرأة موقفها إلا أنها تتعرض للتناقض الوجداني في بعض قصائدها وخصوصاً عندما تكون مُحبة وعاشقة حيث أن ذلك الحب غالباً ما تُعبر عنه بإحدى طرق الاستجداء التي تجعلها تبدو منسحقة أمام من تحب ، حيث تحاول دائماً أن تبرر ذلك بما تراه أنه طفولية الرجل المعشوق ، وأمومة المرأة العاشقة . إن علاقتها مع الرجل ليست علاقة ندية خارج مناطق الاحتجاج القوي اللهجة . فهي عندما تكون عاشقة تتحول علاقتها مع الرجل إلى علاقة الأم بالابن بالمقياس الشرقي الذي يدفعها إلى تدليله والاستمتاع بأذاه والغفران ، دائماً ، له وبانتظار رضانه ومباركته لها .

تحتوي مجموعتها الشعرية (في البدء كانت الأنثى) على سبع وتسعين قصيدة قصيرة . وهي في عدد منها تسجل القصيدة ـ الموقف من عالم الرجل الشرقي .

تقول في قصيدتها (كن صديقي) :

ـ « كن صديقي

فأنا محتاجة جداً لميناء سلام

وأنا متعبة من قصص العشق ، وأخبار الغرام

وأنا متعبة من ذلك العصر الذي

يعتبر المرأة تمثال رُخام .

فتكلم حين تلقاني...

لماذا الرجل الشرقي ينسى ،

حين يلقى إمرأة ، نصف الكلام ؟ » .

إنه خطاب مفتوح إلى الرجل ، عاتب ، ومُشاغب ، وواثق ويقدم صورة العلاقة المثقفة بين رجل وامرأة لكنه ليس خالياً من الأنوثة .

وتطغى الروح النزارية على قصائد هذه المجموعة الشعرية وأدواتها سواء الموسيقى أو المفردة حيث تتكرر مفردات طالما قرأناها في قصائد نزار مثل : (فنجان القهوة ، الموسيقى ، الجريدة ، مفهوم «الرجل الشرقي» ، المطر ، الانتقاد للعقلية الشرقية بأحاسيس نزار قباني وذاكرته الشعرية) .

تقول الشاعرة في قصيدتها أنثى...

ـ «قد كان بوسعي ،

أن أبتلع الدمع

أن أبتلع القمع

وأن أتأقلم مثل جميع المسجونات»

ـ «لكني خنتُ قوانين الأنثى

واخترت مواجهة الكلمات» .

إن القصيدة كما تراها سعاد الصباح هي مواجهة بين عقليتين ، ومفرداتها كذلك . فهي في مناظرة فكرية ـ نفسية مما يؤثر على منطقة المخيلة الشعرية عند سعاد الصباح إذ أن أتكاءها الفكري على ماتم في مرحلة الستينات وتحدياتها منطلقة من ذلك . ولكونها قررت الانتماء إلى القصيدة ـ الموقف فإنها قد وضعت كل العبء الفني على تلك المنطقة ولم تحاول البحث عميقاً عن أسلوبية خاصة بها ولا أن تغوص في عالمها الداخلي كإمرأة وشاعرة وقد ساعد هذا على إمكانية توصيف قصيدتها بالقصيدة الإعلامية المسطحة أكثر منها القصيدة الفنية إذ أن إنشغال القارئ بمواقفها لايتيح الفرصة للتأمل الفني في قصيدتها .

إن النمطية النقدية ـ الاجتماعية في قصائدها تنطلق من السائد فهي مثلاً تقول في إحدى قصائدها :

ـ «وأعرفُ أن القبيلة تطلبُ رأسي

وأن الذكور سيفتخرون بذبحي
وأن النساء...
سيرقصن تحت صليبي » .

إن فكرة القبيلة هنا تُطرح كمرجعية للإحتجاج وتتكرر في عدد من قصائد سعاد الصباح ، وكذلك النمطية المعتادة لمفردتي « الرجل الشرقي » كما قد تم إستخدامها كثيراً في احتجاجات أدب الستينات . إن مثل هذه « الطوابع » الجاهزة لاتشير أبداً إلى خصوصية الشاعرة فلا ملمح بيني لها ولا مفردات مبتكرة ، إنه انتماء للعام والمستهلك حيث المعاناة الحقيقية لاتبرز من وراء اللفظة الشعرية إلا كما قد تم استهلاكها وتصنيعها بالفعل ضمن الإعلام العربي خلال الستينات من هذا القرن .

والشاعرة تفعل الشيء نفسه في قصيدتها المعنونة بـ « رجل تحت الصفر » إذ تستعير رمز هولاكو للرجولة التقليدية فتقول :

ـ « ياهولاكو الأول
يا هولاكو الثاني
يا هولاكو التاسع والتسعين
لن تُدخلني بيت الطاعة .
فأنا إمرأة
تنفرُ من أفعال النهي
وتنفرُ من أفعال الأمر » .

إن البيئة الوصفية في قصائد سعاد الصباح هي غالباً ماتكون بيئة غير خليجية فهي بيئة شبه سياحية أوروبية ، فهي لاتصف بيتها النفسي والمكاني بقدر ماتصف غرفة ما في فندق درجة أولى في الغرب . وتزدحم قصائدها بالغابات والمطر والموسيقى ، شوبان وموزارت والمقاهي وأسماء المدن الغربية مثل باريس

ولوزان وميلانو ومدريد لندن وغيرها ، ويتجلى ذلك في قصيدتها «الحب في الهواء الطلق» .

وبالرغم من صرخات الاحتجاج في قصائد سعاد الصباح ضد العقلية الرجولية الشرقية غير أنها نفسها تتعامل مع مشاعرها كأنثى شرقية تقليدية في عدد من قصائدها العاطفية مثل «التوقيت المسائي» و «المتفوقة» إذ تقول :

- «كنتُ أدري - قبل أن أولد - أني سأحبك
بعد أن جئت إلى العالم... مازلت أحُبك...
إن من أعظم أعمالي التي حققتها كأمرأةٍ...
أني أحُبك...» .

إن السذاجة الشعرية تكسو الكثير من مقاطعها الشعرية وما المقطع السابق إلا مثال بسيط على ذلك حيث يذكرني بالبطاقات البريدية الأوروبية في عيد الحب أو الرسائل النثرية العادية في الأبواب الصحفية العاطفية في عدد من المجلات النسائية التقليدية العربية .

إن ربط المحبوب بالطفولة الشقية التي تتحملها الشاعرة لأن شقاوة الأطفال في الرجال مقبولة لايمنع الشاعرة من تقديم بعض الصور الحسية الانفعالية لحبيبها إذ تقول في قصيدتها «كهرباء» :

- «في عز الصيف
تصطدم أنوثتي
بقطرة عرقٍ صغيرة
تكرجُ على صدرك...
وأنت قادم من جهة البحر
فيتكهرب العالم
وتهطل الأمطار» .

إن قصائد سعاد الصباح بسيطة ، قصيرة ، ومباشرة ، وهي معنية بالشعور أو الموقف الذي تريد أن تقوله بدون فن شعري مميز في القول خارج المفردات العادية التي تشبه أردأ ما كتبه الشاعر نزار قباني . فليس هناك أجواء أو صور شعرية مدهشة ولا زخرفة فنية للكلمات ولا إعتماد على باطنية وعمق الشعر ذاته . إنه قول الموقف أو الشعور دون شعرية عالية .

إن هذه الروح تُسطح القصيدة بحيث تجعلها (لاشعر) في عدد من مقطوعات «في البدء كانت الأنثى» وتبدو قصيدة «لا أسمح خير» خير مثالٍ على ذلك إذ تقول الشاعرة :

- «لا أسمح للقبيلة...
أن تتدخل بيني وبينكَ
أنت قبيلتي...!!»

إن ضعف القصيدة عند سعاد الصباح لايأتي من المفردة المستخدمة فقط ولا من إنعدام الصورة الشعرية بل من مناخات الحب المكررة لديها فالأجواء دائماً هي المقاهي ، والمدن الأوروبية ، والتجوال ، والمطارات ومناجاة الحبيب في القريب والبعيد وهو دائماً رجل واحد تصفه بالشاعر ، والفينيقي ، والمزاجي ، والمتعدد الغزوات نسائياً وتكاد الأماكن تكون ثابتة فهي سويسرا وبحيرة الليمان وهي محاطة معه بموسيقى كليدرمان وبيتهوفن والحبر الصيني وقهوة الاكسبرسو وهي تستبدل الوطن به إذ يتحول هو إلى وطنها وملجئها حتى حينما لايكون عادلاً معها أو معنياً بوجوده معها . وهي تحاول أن تربط معه السياسي بالشخصي كما يفعل نزار قباني في قصائده . ويمثل حضور الآخرين ومراقبتهم لعلاقة الشاعرة العاطفية مع حبيبها منطقة إرتكاز نرجسية عالية للشاعرة إذ أنها دائماً في حوارٍ مع نظراتهم ومقولاتهم وكأن تلك العلاقة وتلك الأنثى هي مركز الكون في وعيها الاجتماعي ، والشخصي . إن الضعف المضموني لقصائد سعاد الصباح العاطفية يأتي من تلك المحاولة الأوروبية

السياحية لأجوانها ومن حب الجوارب النايلون وعذابات المقاهي وغرف الفنادق .

في مجموعتها الشعرية « قصائد حب » تقدم الشاعرة ثماني قصائد ومقدمة تطرح فيها موقفها بوضوح حيث تحرض على الكتابة الأنثوية بقولها في المقدمة :

« إن الكتابة عندي ، هي حوار اقيمه مع نفسي قبل أن أقيمه معك » .

من قصيدة حب رقم ١

وهي ترى أنها كتبت قصيدة الحب وباحت بصوت الأنثى العربية كما لم تبح به إمرأة من قبل وكما لن تبوح به من بعد . وفي هذه الرؤية الذاتية لسعاد الصباح نرجسية لايمكن التعليق عليها إلا عبر نصوصها التي تهزم مقولتها ذاتها بسبب التسطيح الفكري والفني والعاطفي في العمل نفسه .

العمل نفسه هو ثماني قصائد تتدرج من وصف مفعول الحب العاطفي على الشاعرة ووصف للحبيب المشرد بين القارات ، وتعزيز لموقف الأمومة الذي سبق ذكره عند الشاعرة لتحمل مشاغبات وطفولة ونزق الحبيب ، وكذلك إنتظار الشاعرة لصوت أو لقاء الحبيب وحيدة في باريس كما ذكرت قصيدة حب حيث تصف شوارع باريس ومعالمها السياحية وتشكو من وحدتها وشوقها للحبيب ثم نتحول إلى قصيدة حب ٦ حيث هي قصيدة إستجداء وغضب من الحبيب ووله عليه ، وتأتي قصيدة حب ٧ لتصف لنا يدي الحبيب وغرام الشاعرة بهما ، وهكذا .

إن الشاعرة سعاد الصباح قد تجاوزت سن الخمسين من العمر وعاشت تحولات المناخ الثقافي والفني العربي ، واحتكت بتجارب العالم الفكرية وشهدت ثورات تحرير المرأة العالمية وهي تعتقد انها تنتمي لذلك كله . غير أن المفجع في الأمر أنها لم تتأمل ذلك في تجربتها طويلاً . ولربما ظلمت نفسها كما ظلمها الإعلام العربي عندما قدمها بصورة إعلانية كبيرة مقنعاً إياها بإكتمال تجربتها الشعرية ومشاركاً بذلك تسطيحها المعنوي ـ الشعري .

إن الذات ـ الأنثوية عند الشاعرة سعاد الصباح هي ذات مصنوعة غير نابعة

من الأعماق ، وهي ذات لم تُعنَ الشاعرة بالبحث كثيراً عنها فنياً فقد أراحت رأسها وروحها بإستخدام الصيغ الجاهزة والمتناقضة للذات الأنثوية البورجوازية العربية المعنية بأن يفتح لها الرجل باب المدخل والسيارة وأن يشعل لها السيجارة أكثر من البحث عنها شعرياً وتحقيقاً نصاً وجهداً إبداعياً . إنه الاعتناء «بالاتيكيت» أكثر منه بالمذهب الفني والابداعي .

إضافة إلى ذلك فإن غياب الملمح الخاص بالبيئة الخليجية التي عاشت فيها الشاعرة يمثل علامة إستفهام كبيرة في منطقة الرمز الشعري في قصيدتها ، فليست هناك أية إشارات واضحة وعميقة لتلك البيئة وخصوصاً أنها تعتمد في خطابها على صراعها مع ذلك المجتمع كامرأة . فلايكفي الاتكاء على المفهوم الأنثروبولوجي لفكرة القبيلة . إن انطلاق الشاعرة في مواقفها يأتي من صيغة الأنا المتفردة فلا وجود لنساء في قصيدتها ولاوجود لأحوالهن ومعاناتهن فهي معنية بإمرأة واحدة ، ثرية ، وجميلة ، وقادرة على السفر تطارد حبيبها عاطفياً عبر المطارات ، بطاقات البريد ، والهاتف .

إن مثل هذه الأنوثة المصنوعة هي خدعة كبرى صنعها الأدباء في بداياتهم في الخمسينات والستينات حين بحثوا عن المرأة الفاتنة التي تشبه نموذج المرأة الأوروبية من حيث المظهر وخطوط «الاتيكيت» فهذه هي امرأة نزار قباني في أعماله الأولى ، وامرأة كوليت خوري في روايتها «أيام معه» ، وامرأة إحسان عبد القدوس في «أنا حرة» إنها النموذج المستهلك لصورة المرأة ـ الحلم الذي تم تجاوزه منذ ثلاثين عاماً حين كانت الدهشة مازالت تسكن الشخصية العربية أمام مفاتن المرأة الأوروبية وحريتها الاجتماعية آنذاك ، غير أن الصورة تغيرت منذ ذلك الوقت ومن المؤسف أن الشاعرة لم تلاحظ ذلك ، فنياً على الأقل .

إن إختياري للشاعرة في هذه الدراسة ينطلق من رغبتي في تقديم النماذج المختلفة التي إعتنت الشاعرة العربية الخليجية بتقديمها في إبداعها الشعري ضمن مفهوم الذات ـ الأنثوية . وهي هنا ومن خلال نصوصها مجرد نموذج آخر لنمط لم يتجاوزه العالم العربي ، فقط ، بل الحركة الشعرية الحديثة في الخليج ، أيضاً .

فوزية السندي: إحتفالات ومعارك الجسد

فوزية السندي شاعرة بحرينية حديثة . وهي من مواليد ١٩٥٧ في البحرين ، وقد درست في القاهرة ويذكر د . علوي الهاشمي في كشافه التحليلي المصور عن شعراء البحرين المعاصرين ، أنها بدأت كتابة الشعر عام ١٩٧٥ ، ثم أخذت تنشره بين عامي ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠ في الصحف الخليجية والعربية وقد أصدرت الشاعرة مجموعتها الشعرية الأولى «استفاقات» عام ١٩٨٤ ، ثم أعقبتها عام ١٩٨٦ بمجموعتها الثانية «هل أرى ما حولي ، هل أصف ماحدث» . ويرى د . علوي الهاشمي أن فوزية السندي تعتبر الآن أبرز شعراء قصيدة النثر في البحرين بعد قاسم حداد الذي شقَّ هذا الطريق فنياً .

ورغم قلة أعمال الشاعرة المنشورة غير أنها قطعت رحلة كبيرة بين عمليها المنشورين . بدأت فوزية السندي في عملها الأول «استفاقات» متأثرة بمناخات قصيدة النثر التي طرحت هيمنتها على الأجواء الشعرية الخليجية منذ نهاية السبعينات ، كما تأثرت بالاحداث السياسية العربية الدرامية الكبرى فخرج عملها «إستفاقات» مرتبكاً في شكله الفني ولغته الشعرية ضمن لغة تحاول أن تجسد أسلوبيتها بين قصيدتي النثر والتفعيلة وأخذت الشاعرة تكتب بصدى القصيدة العربية الحديثة التي تنقل السياسة إلى الشعر ضمن أجواء العنف ، والدم ، والمأساوية .

إن قصيدة فوزية السندي في عملها الأول «إستفاقات» هي قصيدة الفزع ، والرعب التي تحاول أن توصف العنف والدموية المحيطة بعالمها . وهي في تلعثمها ذلك تلجأ إلى الجسد وتوظيفه في القصيدة بصورة عفوية تشارك فيها عدداً من الكاتبات في ظاهرة توظيف الجسد ، شعرياً ، فالجسد عند فوزية السندي هو حالة التشظي ، والجرح ، والعنف . وهو أيضاً ، حالة الحب والحلم وملجأها فيما تحاوله من رحلات روحية تفرُ إليها .

ويحتوي العمل على ست عشرة قصيدة معنية بتوصيف العنف السياسي ضمن لغة شعرية تبدأ في التشكل ، وهي :

إحتفالات الجسد ، حصار تُسمى وأسميك الوطن ، النورس ، الحوار الأخير للبحر ، نذور ، الجمر ، وطن يزهو في القلب ، استفاقات ، مكاشفة ، للبدء سلام ، عندما يورق ريف القلب ، أنصار ، شهوة الوصايا ، ذاكرة ، الدم ، رايات القلب ، ووقت للقصيدة .

يكتب الباحث د . علوي الهاشمي عن تجربة فوزية السندي في عملها الشعري الأول « إستفاقات » :

« ويُلاحظ في البنية الايقاعية في مجموعة « استفاقات » ترددها بين قصيدة النثر وبنية التفعيلة ضمن القصيدة الواحدة . وهو تردد لم يسلم منه أي نص في المجموعة المذكورة ، مما كان يعكس قلق تجربة الشاعرة إجمالاً ، وتأرجحها بين بنية ثابتة تحرص على تجاوزها وبنية وليدة تهفو إلى بلوغها أو الهجس بها . وقد تجسد هذا القلق على مستوى المضمون الفني في إطار مادعوناه في بحوثنا بظاهرة « الهم الإبداعي » ، بحيث شكلت عناصر مثل (القافية والوزن والبلاغة والكتابة واللغة والمجاز والحرف والكلمات والصورة والإيقاع والقصيدة والنحو والصرف وغيرها من عناصر الإبداع) . مفردات ذات أهمية خاصة في مجموعة « إستفاقات » إلى الحد الذي استغرق الشاعرة في كثير من الحالات مما جعل من هذا الهم الإبداعي نفسه موضوعاً لعدد من القصائد كما يبدو من عناوينها مثل « وقت للقصيدة »[١٢] .

وفوزية السندي تنشغل بعدد من المحاور في قصائد « إستفاقات » أبرزها محور الرعب والكابوسية المسيطرة على أجواء القصائد ، ثم هاجس الأنثى الجسد والمنفى ، وأخيراً محاولة ترسيخ لمفهوم ودور القصيدة عبر الشعر نفسه .

---

(١٢) د . علوي الهاشمي ، شعراء البحرين المعاصرون ، ص٢١٣ .

تقول في قصيدتها « إحتفالات الجسد » :

ـ « لا تشهق في حضور الجناز المهيأ للعُرس هذه نار

تفصح العائلة في احتمالات الرماد

فهرولت المداخِلُ

ربما لهو راجع من جحيم المآتم

ربما قتلُ تسربل في شقوق الخوف

وأختار المدينة

ربما رنينُ يصعدُ قبل أن يحرثها المدُّ

أو تجثو لجسارة الطوفان » .

ثمة مزاوجة واضحة ومفزعة لعرس الرعب والجنازة في مفرداتها هنا جنباً إلى جنب ودموية تدلف إلى روح الشعر لتعبر عن ذلك القلق المفزع في قصائد فوزية السندي مشيرة إلى الأجواء النفسية المهيمنة على معظم قصائد هذه المجموعة .

وهي توظف الجسد بضراوة في القصيدة وفي إحتفالات الرُعب الشعري الذي تصنعه وهذه نماذج لذلك التوظيف في القصيدة نفسها إذ تقول الشاعرة :

ـ « أمعن قليلاً في الحكايا لنراك

جسداً مُشظى

موغلاً في تماس الشظايا » .

ـ « لكأن هذه الروح شلال من الفرح الغريق

جسدان امتطيا حلمة الزلزلة

وتناهيا في غيوب الطريق

في احتفالات الجسد

كم كنتَ قريباً » .

ـ « في مساءٍ كالذي حدقتُ فيه

إتصل الجسد بسطوة الكتابة » .

الكابوس ، والحلم ، والكتابة يداً بيد عبر وسيلة الجسد الذي تعبث به الحروف وتنشب فيه مخالبها في لعبة متصلة تعكس شكل الأظافر التي تحفر اللحم ، بهذه الطريقة تكتب الشاعرة عملها الأول معتمدة على مخزون مرعب له دلالاته النفسية ـ الأدبية المختلفة .

وفي قصيدتها « حصاراً تسمى وأسميك الوطن » تزدحم هواجس الموت ، والقتل والرعب عبر مفردات الفزع في هذه القصيدة مثل : (طوفان الرعب ، الهالك ، الجنون ، الضال ، المحارب ، الحذر القاتل ، سُدة القهر ، اغتيال اللحظات ، إنفجار اللغة البكر ، عقم الوقت ، الطفل المحاذر ، احتدام المجازر ، الموت الجميل ، لدغات خُطاك ، الموت المتداول بين الأرصفة ، أتأبط فزعي حد الإغماء ، أحاور هلعي حد الإصغاء ، المحرقة أتسمت) .

وكنموذج للكابوسية والرعب في قصيدتها هذا المقطع من القصيدة نفسها :

ـ « هيأت الشمس لتشرق
فأغرقها البحر
حدَّقت في البحر ليغضب
فاستل الموج
وهددني بالطوفان
فأغرقني الضحكُ
وحدقت » .

وتستيقظ ذاكرة الذات الأنثوية في قصيدة الشاعرة « النورس » وباستخدام درامي وعنيف ، أيضاً إذ تقول :

ـ « إنهال كالرمح
غطى المناديل في الليل بالدّم
وعرى شتاء البلاد الحزين من الصمت » .

ـ « طفل ، وردة

والسجن ساحة الوقت
نهد ، نهر
والرعب ساعة البيت» .

إن هذا الدمج الذي يتكرر بين الذكورة والعنف يجعل الرعب معشعشاً في البيت والجسد والبلاد والشاعرة لاتنسى ذلك أبداً طوال رحلتها الشعرية في العملين المنشورين . بل إن هذا الرعب ينتقل إلى مفهومها للشعر ، والقصيدة ، أيضاً فهي بالنسبة اليها وجه آخر من وجوه العنف في الحياة والمخيلة إذ تقول في قصيدتها «النورس» :

ـ «هكذا تأتي القصيدة
تأتي القذيفة
هكذا
تحتل البياض الحالم نار
والرمز نصل يحتال كالعرش .
وقوافٍ تعدو
تنهال شظايا تأخذُ شكل الكلمات
فأعرفُ .
أستشرف لون الأفق كنجمة بردٍ» .

إذن الشعر وعاء حربي لكل ذلك العنف المرعب الذي يسكن رأس الشاعرة وكأنها خرجت للتو من مجزرة لانهاية لها حيث القصيدة قذيفة ، والقوافي شظايا ، وسيظل سؤال الشعر مؤرقاً للشاعرة حتى نهاية الديوان وسيأخذ شكلاً آخر من الأشكال الاعتراضية في مجموعتها الشعرية الثانية .

والبحر مستيقظ جداً في مفردات الشاعرة الشعرية فهو المدى الممكن والوحيد لكل تلك الحرائق التي تشتعل في خطوات مفرداتها في القصائد . ويأخذ

البحر تجليات عديدة في قصيدتها «الحوار الأخير للبحر» إذ تقول الشاعرة :

- «أفقتُ
غريقاً أبحرُ من النزف»
- «لازمت البحر...
شعر أم شَرَك يُشعلُ وقت الماء
عويل أم عصف هذا النزف المحرك والكامن
في لدغاتٍ تُشعل هلعي» .
- «يأسرني
بحر يمتشقُ الزفرات ويلهثُ في الأفق الغائم» .

إن مفردات البحر ، النزيف ، الماء تُمثل حالة سيولة متشكلة في القصيدة عبر حالات مختلفة . ولننظر إلى هذه الصورة الشعرية «غريقاً أبحر من النزف» أنها لا تشكل حالة موت بل حالة استفاقة ويقظة لدى الشاعرة يجتمع فيهما فعل الإبحار وحالة النزف ووضعية الغرق في وقتٍ واحد حيث البحر مُحير للشاعرة ودنيا كاملة لكوابيسها وصاحب لايتركها . البحر شِعر وشرك ، عويل ، وعصف وحرائق تُشعل وقت الماء والهلع في ذلك النزف المتحرك الكامن - نزفها الباطني الذي يتلقى بحدة شاسعة مع محيط البحر فلا تفرق آنذاك بين الماء ونزيف الدم . والبحر لايُطلق سراح الشاعرة فيه أسيرة لديه يسيطر عليها ويمتشق زفراتها ويلهث وكأنه فارسها الذي يمارس ساديته عليها بدونما تمييز وهي واقعة تماماً كفريسة تنظر إلى مخالبه وتغرق فيها .

لايترك البحر صور القصائد الشعرية فها هو في قصيدتها «نذور» يرتبط بصورة الوطن المهزوم ، المكلول إذ تقول الشاعرة :

- «للوطن المحتل
وللقلب المعتل
بهدير الأقدام المغلولة حتى الأعناق» .

وتوظف البحر مرة ثانية في قصيدتها « إستفاقات » مخاطبة الذات الأنثوية بقولها :

ـ « كالبحر أفيقي
موجاً أو أمرأةً
في صوتي يحتدم الآن مسارُ جراحك
في أحداقي المجبولة بالرعش
سيكبر وجدك
فأفيقي » .

إن اليقظة غرق وبحر وموج وهدير . هذا التوحد المطلق بالبحر بين الرعب واليقظة بين الجرح والشفاء . وتكمل الشاعرة مخاطبة تلك الذات قائلةً :

ـ « ياغصون الشبق اللاهث في كفي
استفيقي
أفقاً أو وطناً
أهزًّ عيوني في ولهٍ
أهزُّ غصون الرعبِ والحبِ
أفيقي » .

إن الحركة مستمرة مابين تلاطم الموج وهز غصون الأنوثة والرعب والحب يورقان معاً في نفس الشجرة والبحر .

وتحدد الشاعرة خطابها للأنوثة في قصيدتها « للبدء سلام » إذ تقول :

ـ « الشوق أمرأةٍ تنسجُ في الليل رداء الدفء
وتبحثُ عن نقطة ضوء في العتمة
أقول سلاماً .
بدءاً

أحملُ لغة النار وعفن الرجعة
أطفئُ شهوات الليل المنبثة
من هذا الجيف المائل فوق الهامات المتكئة » .

إن هذا الاعلان الواضح للنوايا الشعرية يبوح بوضوح بصوت عميق يأتي غير هادئ من الداخل ويعلنُ مداه في الأشياء . من ذاكرة العنف والظلام ينطلق البحث عن الضوء والسلام ، وبلغة محذرة تدرك جحيمها والدنيا التي تود ان تقوضها خارجة من مقابر الجيف باحثة عن خطوها في نارها الخاص .

تختم فوزية السندي ديوانها « إستفاقات » بقصيدتها الأخيرة « وقت للقصيدة » ولعلها أقوى القصائد المكتوبة ، عربياً ، والتي تعبر عن رحلة تلك الذات ـ الأنثى بحثاً عن صوتها وقدرة البوح ، وهي تختصر في قولها ذلك عالماً مطوياً ، ومنبوشاً في الوقت نفسه تدركه الشاعرة بوعيها الفني والحضاري . وأدرج القصيدة هنا بكاملها لما لها من أهمية دلالية كبيرة لموضوع هذا البحث ، ولتمييزها الخاص الذي قال ماحاولت الكثيرات أن يقلنه عبر أزمنة طويلة :

وقت للقصيدة

« أسرجتك ليلاً مطهمة بالخبايا وجذوة الخطيئة
لأرى حوافر الريح برقاً ، أراها
تشطر في دماء الخلق
اقتراب وغربة منذ البدء
غزالة تفرّ نحوي
حافة بأحجية تتهيأ
فاحتملتُ

كان فضاء القصيدة جُباً
مقروءاً بأصداء المذهل
والليل يفضحُ أسرار الحبر

ويستدير

ما من وحشةٍ وتشد الصوت سجادة
امعنتك في بياض الشقوق عشباً
وانحداراً يفضي إلى خندق الكلمات .

صرت في البرد
وأحدسُ كالطيفِ بألوان القوس
في نشوة التخيل أطرقُ حذر الفعل
كما للوقت ظلال السنديان
للهذيان رجرجة الأفق
ازينُ انطلاقة الجحيم في شكلٍ يتداخلُ
في ظلي
فأرى بياض السماء قوافٍ تسرجني
في ملهاة النعش
أستفردُ بهزيع الحقول - بالمفردة
ألازم أزميل الروح
لستُ ساهياً
أهدهدُ المناجل ، تجري مثل دمي
تيممتُ بهدير اللغات
أرى الكلمات وأراقب الحدائق
أتموسقُ في أوزانٍ رهيفة تلدُ الأوزان
والجمرة ملهاة العاشق
فمن يقرأ ! ،
حرف يوازي وجع القصيدة

ليس سراً
كان قبراً بهول السؤال والبحث
يتحولُ ،
ينثرُ فينا صباحاً حزيناً ثقيل الخطو
في نشرة الموت يشرعُ أعضاءنا قلاعاً
ويقلمُ الطفولة

ليست...
هذه المشانقُ للشاهق
من شعر القلب ووطن الغفلة
هذي الجمرات لغرف الرأس المكتظة بالسيقان
ووجع الرحلة
كان صباحاً جميلاً وشهياً
فليس غريباً
أن أحلم بالقهوة ذات بكاء
أن أخيط اللهب من وحشة الطرقات
وأناهض

سرتُ وقرأتك وحدك في الصحوة
كنت كالوقت » .

إن فوزية السندي وبصورة شعرية عميقة ومكثفة تطرح علاقتها بالقصيدة كأنثى ، طارحة ظلال هذه العلاقة عبر تاريخ الثقافة العربية . فالقصيدة فرس مُسرجة بالأسرار والخبايا الغوامض هي وسيلة الفروسية القديمة بإشارة ماتبدو غامضة إلى الفحولة والفروسية القديمة للشعر . والقصيدة هي جذوة الخطينة ولكن

لمن ؟ أيكون لها هي الأنثى العربية التي تحاورها وتحاول أن تروضها مرتبكة بذلك (جذوة الخطيئة) . إن القصيدة احجية تتحداها وجَب عليها أن تغوص فيه وللبحر أسرار مُعرضة للفضيحة . إذن القصيدة للشاعرة هي : فضاء الجب ، وفضيحة أسرار الحبر ، وعشب بياض الشقوق ، وخندق للكلمات . والشاعرة تجمع هنا مابين ذاكرة الفروسية الشعرية ومابين فعل الاقتحام الذي تمارسه عليها كأنثى مبدعة تسعى نحو العشب الذي ينبت من تلك الشقوق التاريخية .

خروجاً من بردٍ ولربما برد الصمت ووحشته صارت القصيدة هي الحدس ، ونشوة التخيل ، وهي « كالطيف بألوان القوس » . إن فعل الكاتبة هو طرق على خدر الفعل على غيبوبة النسيان الطويل لذلك الصوت الذي يحاول أن يرُج الأفق بهذيانه .

إن كتابة القصيدة هي تماهٍ مع الفارس القديم بالنسبة للشاعرة حيث تزين ذلك الجحيم الحي بإنطلاقها ، تتحول إلى فرس تُسرجها القوافي وتناور هزيع الحقول في مبارزة بسيف المفردة ، وتلازم أزميل الروح لتنحت تكويناتها . إنها تهدهد المناجل كأطفال تجري مثل دمها وتتيمم لتلك الصلاة بهدير اللغات ـ البحور . ترى الكلمات كائنات وتراقب حدائقها . وهي تعلن تموسقها في أوزان رهيفة تلد الأوزان أي أنها قررت ذلك الانتماء إلى أنوثة ولادة تقلب ميزان الذاكرة القديمة وهي تدرك ان الجمرة ، وحدها ، ملهاة العاشق . وفي تحد تتساءل عن « من يقرأ » فهي ترغب في قراءة مختلفة تستطيع أن ترى من خلال الحرف مايوازي وجع القصيدة .

إنه خروج الموؤدة من القبر « بهول السؤال والبحث » وهي ترى المشانق أمامها لذلك الشاهق من شعر القلب ووطن الغفلة « ترى الجمرات لغرف الرأس » .

إن الشاعرة تقود القارئ إلى رحلتها مع الشعر كفكرة وتحدٍ وخروج من الخِدر إلى الفعل الفروسي حيث هي الفرس والفارسة في تحديها الوجداني الكبير .

يكتب الباحث أحمد عطية عن فوزية السندي فيقول

«فوزية السندي ، صوت نسائي منفرد في الشعر البحريني الحديث ، يتميز بقصيدة النثر ، وبكثافة المفردات اللغوية وجدتها ، وبقوة التراكيب الشعرية النفس والسابرة لأغوار الروح ، وبجمال الصور المستمدة من معالم الطبيعة البحرينية البحرية ، والمُعبرة بجرأة وشجاعة ووعي وصدق عن الوضع المأساوي للمرأة العربية وعن احتجاجها ورؤاها ومشاعرها... ويتبدى هذا كله في ديوانها الثاني «هل أصف ماحدث» ، الذي يمثل طفرة في الشعر البحريني النسائي وفي الشعر الحديث بالبحرين على السواء ، بجمعه بين همس المرأة وبنيته الحديثه ، وبين التعبير عن حب الأنثى وعميق الاحتجاج على عذاب المرأة العربية ورؤاها في مجلسها خلف الجدران والنوافذ والمزاليج...»(١٣) .

لقد جاءت المجموعة الشعرية الثانية لفوزية «هل أرى ماحولي ، هل أصف ماحدث» عام ١٩٨٦ مكملة لما بدأته في عملها الأول«استفاقات» ورغم قصر المدة الزمنية بين العملين إلا أن الشاعرة إستطاعت أن تطور تجربتها بشكل ناضج فنياً ومضمونياً .

لقد قررت الشاعرة إنتماءها لقصيدة النثر وحسمت بذلك إرتباكاتها الفنية فيما يتعلق بالشكل ، بل أنها وعبر إحدى قصائد الديوان حسمت علاقتها بالموروث الشعري ككل وسيكون لنا عودة لتلك القصيدة .

يضم الديوان أربعين قصيدة بعناوين جديدة تنبئ بروح شعرية مختلفة لعمل الشاعرة الثاني . ويختلف نسيج النصوص في هذا العمل عن ماسبقه عبر الشكل المفتوح للنص الشعري ، وتلك اللغة السرية الشعرية والمعنية بالايحاء والرمز ونقل جماليات المخيلة عبر لغة رومانسية منثورة إلى القارئ . ويتزاوج كل ذلك مع إستمرار خفي وواهن لحالة الرعب التي حضرت بكثافة في عملها الشعري الأول .

تلجأ فوزية السندي إلى لغة شعرية متداعية وممتلئة بالصور التي تمزج الباطني بالمادي المعتمد على عناصر الطبيعة مثل الفضة / النار / البحر / القمر

---

(١٣) أحمد محمد عطية ، كلمات من جزر اللؤلؤ ، ص٢٢٨-٢٢٩ .

وغيرها . وكذلك فإن الشاعرة تمنح أبعاداً خاصة للماديات مثل النافذة وغيرها لتحولها إلى رموز مكثفة لحالات إنسانية متنوعة بعضها شعري باطني وجمالي وأحوال تروح مابين حدة المأساة وطقوس الجنة حيث الروح ترحل وتنتقل مابين عوالم القهر والبحث عن السعادة ومابين الحب الجواني المعتمد على صوت الأنا المزاوجة ما بين الذكورة والأنوثة .

وتتجاوز عوالم القسوة والقهر برموزها السياسية الإيحائية مع عالم الحب ، والرؤية الباطنية ـ التأملية . كما يحضر العالم الوصفي الخارجي الذي يزاوج بين النص المفتوح وعلقمه الخاص بقسوة الوصف والرومانسية المتمثلة في عناصر الطبيعة المختلفة .

يبدأ الديوان «بنصوص مصقولة» وهو نص نثري مفتوح للحب ، والمناجاة . تتعدد الأصوات فيه بشكل منداح لايشبه القصيدة ببنيتها المعتادة . وهو نص رومانسي بروح موغلة في العشق ومدججة بالمشاعر الباطنية . تستخدم الشاعرة الزخرفة اللغوية والتشبيهات إذ تقول :

ـ «حين أحبكَ ،

أزهو كزغاريد مرصعة في جلبة الدار ، بارقة كشمعدان

مصقول ، فاترة الجوانح وباهرة كجوقة تحيكُ سلالم القلب» .

وتتلاحق التشبيهات في النص حيث تعتني الشاعرة ببلاغة الخطاب والمفردات رغم كثرة التداعيات الزخرفية في القول الشعري . ويستمر الوهن الذي تعبر عنه على مستوى المشاعر إذ تقول :

ـ «أوهاني حبكَ ، لذا أستحي من دوار يلف بي

أفئدة تدفأ بي وقلب يهف لي... لما بي» .

ويتجلى تأثير الشاعر البحريني قاسم حداد على روح فوزية السندي الشعرية وخصوصاً بعد صدور مطولاته النثرية «القيامة» و«يمشي مخفوراً

بالوعول » حيث تتأثر المفردة والمخيلة الشعرية لفوزية السندي بتلك الروح التي أسست لعالمها الشعري عبر تجربة تبدو أكثر إكتمالاً . ومع ذلك فإن بقايا قديم فوزية السندي تخرج من بين الكلمات في عملها هذا وخصوصاً تلك الشكوى من الجور والقسوة إذ تقول :

- « كل هذا الجور لي
لي برائن الشكوك وانهمار - القسوة
ومرارة الاثم » .

وإذا كانت في « نصوص مصقولة » قد عبرت عن ذوبانها في الحبيب كما قالت :

- « أعلمُ لو حبك يلف جهاتي يغلُ ويفتلُ ولهي
الشاقي لارتضيت شقائي حفرة للقلب ترتج لفعل
النبض الهاتف باسمك
حبك
سطوري وسحقي الملازم لهفة الغبطة وشكلة الألم
توهي ورخامة الكلام وبدء الغرق
حبكِ أنتِ
وأنتِ
أحتمال الفصول
وشأن التناغم
وزعامة القلب
وفوز الدخول » .

فإن الشاعرة وفي قصيدتها « خفايا الكلام » ، وكما يحللها الباحث أحمد محمد عطية « تحتج الشاعرة على جور الرجل الشرقي ، وتعبر عن عذاب المرأة

العربية وذلها في جحيم الكلام الآمر ، الذي تصفه الشاعرة بسقوط الكلام وتقرنه صور معبرة عن رفضها واستيائها واستخفافها بقبضته المقترنة بظلام الليل ، وكدة ثورتها وعدم احتمالها للقهر ، متمسكة بالأمل في نهضتها... نهضة كلام ، مرتفعة على آلامها وأوجاعها واثقة في انتهاء الليل لأن لظلامه مداه... بعده تظهر النوارس البيضاء مع ضياء الفجر الذي يغمر الأفق والحقول والأدوية ، في صور بديعة جديدة تجمع بين الكثافة والشعرية وتمزج القضية الاجتماعية للمرأة العربية بعناصر الطبيعة البحرينية وتضمنها رؤية تقدمية جماعية دون مباشرة أو خطابية ، بل بكلمات مكثفة هامسة مشحونة بالمعاني والدلالات والرموز البسيطة الشفافة المعبرة والكاشفة »(١٤) .

في « خفايا الكلام » تتضح رؤية الشاعرة للأنثى من خلال علاقتها بالرجل وتوصيف الذكورة في هذا النص . كما أن الشاعرة تعود لترنيمة القهر والعذاب السياسي من خلال علاقة السيد بالمسود غير أنها توظف تطور لغتها الشعرية الجديدة لتوصيف ماسبق أن وصفته في عملها الشعري الأول .

تقول الشاعرة خاتمة قصيدتها :

ـ « لم الهدأة ؟
لم يكن بوسعي أن...
سقط الكلام
مرتخياً بكامن الرؤى
همتُ أيها العارف بأحوالي
حتى أغشاني التهيؤ
وهون التشظي
لم أعد أحتمل...
سقط الكلام

---

(١٤) المرجع السابق ، ص٢٣٠ .

تدق المطارق بهو الولع
أنزوي في راحتي
بعيداً ، أقلبُ وجعي
أتساقط في نهضة الكلام » .

في قصيدتها « لم يكن الأمر صعباً هكذا » تعود الشاعرة إلى الأجواء الكابوسية والتوصيف لحالة شعرية بلا وحدة واضحة حيث تتضح القصيدة النفسية عبر انهياراتها ورعبها معتمدة على المفردات والصور النفسية التي تصور حالات الرعب .

وتُعتبر قصيدة « نوافذ للفتح » أحدى القصائد المميزة في ديوان الشاعرة . توظف الشاعرة رمز النافذة في العلاقة مع المرأة ، الإنسان ، الوطن والإنفلات نحو الأشياء والحريات عبر تسعة مقاطع . وفي تحليل أحمد محمد عطية للقصيدة يرى أنها تعبر بالمفارقة عن رؤى المرأة العربية في مجلسها الضيق خلف النوافذ بمدى اتساعه لرؤاها وكلماتها حتى غدا سريرها معادلاً ومعوضاً للوطن والطبيعة والبحر ، فأصبح هذا المكان المحدد الضيق « متسع ، متسع » . وأن المرأة قد تلاءمت في « نوافذ للفتح » مع النوافذ الموصدة والمزاليج المحكمة ، مكونة عالمها الخاص الرحب كالفضاء الغني بالألوان... كقوس قزح .

تصنع الشاعرة مفارقتها مابين شساعة البحر ومخلوقاته في مقابل الضيق وتستمر في ترديد مفردتها « متسع ، متسع » في محاولة للخروج من المحدود بشتى أشكاله . وتصنع من النافذة مداها نحو العالم ، « تلهث من أجل أن تحيط الأفق بذراعيها » .

وفي مقابل ذلك الاتساع ، تعج مقاطع أخرى للقصيدة بكابوسية معهودة في قصائد الشاعرة (الحرب ، الدخان ، الحراب ، المرارة ، الجرح ، الحداد ، الغارة ، الجرحى ، الضمادات ، القصف ، القذيفة ، الأشلاء) وغيرها . ذلك التهديد الحاضر دائماً والمحيط بكل حروب ممكن نحو عالم الروح ورحابتها ، الفضاء المفتوح والنوافذ المطلة على البحر وقوس قزح .

تقول الشاعرة :

- «أجدني في تلاؤم دائم
بلا مبرر...
رائقة ومحلقة
بلا ضفافٍ...منبعثة هكذا
عبر النوافذ ومزاليجها
لايحُدني أحد
أصافح ضراوة الريح ودعة النسيم
هكذا دون تردد
أطلق رغوة الأفق
أمرّغ قوس قزح بحرّية ألواني
أعج بالفضاء
وكعادتي
أفيق» .

إن العودة للذات خارج نطاق المُرعب ، وترويض جمالياتها يمثل أقصى حدود للحريات الداخلية التي يمكن أن يمارسها الفنان . وهي تعوض صور الخراب بإعلان ينتمي بكامله إلى بياض الكتابة إذ تقول :

- «انتظروا...
لاحاجة لي بكل هذا الوطن
رقعة صغيرة بحجم الكف تكفي
لأحيا وكلماتي
أهرق في سرير الحلم
وتنهض في مجد الحكم» .

ويستمر هذا الانفلات لصنع الحرية من الرموز المحيطة فإذا كانت النوافذ سيدة الأفق في القصيدة السابقة فإن الشاعرة في قصيدتها « شؤون خاصة جداً » . توظف الرخام بقولها :

- « أعمدة الرخام المشيدة
كفاصل قسري
ضد إغتراب الفعل
ومسمياته الجارحة
ومراياه المرتعشة » .

وهي تحتمي بكل مايمكنها الاحتماء به من مايثير الألفة : المنضدة الواسعة ، والغيمة البيضاء ، والحروف الملونة . كل ذلك لتنفلت الشاعرة « كقارب صيدٍ في ليلةٍ مقمرة » .

ولايخلو ديوان « هل أرى ماحولي ، هل أصف ماحدث » من بعض هنات المحاولة الشعرية في نسيج قصيدة النثر فقصائد الشاعرة (لا أكثر ، ولا أقل ، وسروج للهو) نماذج للضعف الشعري حيث الصور واهية ، والحالة مصطنعة ولا شيء غير التداعي شبه السوريالي لقصيدة غير سوريالية . وكذلك في قصيدة (أودية سحيقة) حيث تطرح الشاعرة حالة تتنافر فيها المفردات لمحاولة شبه شعرية لصناعة النص . غير أن ذلك التنافر يفتقد للانسجام وللحالة الشعرية ، الحقة ، ويبدو في الاخير كمجرد إرتطام بين مفردات شعرية ، مصنوعة .

وفي قصيدتها « ماء مترع للمساء » لا شعر ولا شعور حيث تبتعد الشاعرة عن الأحاسيس وتولي إهتمامها بالصور المركبة من أجل صناعة الدهشة غير أن الذوق التركيبي للمفردات لايصنع ذلك . فالقصيدة تبدو كمحاولات نزقه ، غير قادرة ، على إتمام الصورة والحالة الشعرية وأسوق الأمثلة على ذلك من القصيدة نفسها :

تقول الشاعرة :

- « هيأت حشائش طرية تتهادى حولنا ، قوارب قصدير
وجوارب نعناع وأطياف تضبب هذه الطقوس لنا » .
- « إني أحبك منساقة كجذور تندكُ ، تقلد صدوعي
ماثلاً في قراري
راتب هذا الدم إن لم ينحن
لك... لامفر... » .

وهي نماذج للرداءة الشعرية رغم محاولات الشاعرة العديدة الناجحة والمتميزة في هذه المجموعة غير أن الارتباك والتذبذب في روح فوزية السندي الشعرية مابين كابوسية السيريالية والواقعية ومحاولات الكشف الباطنية والصوفية ، والرومانسية الفجة التي تفتقر إلى الصورة الشعرية العميقة والجديدة من السمات التي تضعف العمل الشعري عموماً لدى فوزية السندي . وكنموذج للسذاجة برومانسية مكررة ومعتادة في الصورة الشعرية أسوق هنا قولها من قصيدة « غناء واحد » :

- « نغني معاً أغان مختلفة
ولانفترق
لي أغنية الحدائق الظليلة الخريفية
الساعة كنسيم ، المرصعة بالأزهار المخملية...
إلخ... » .

وتلخص الشاعرة موقفها من شكل القصيدة العربية القديم عبر قصيدتها « معلقة » صانعة تشبيهها للمعلقة بالإرث الأنثوي لفكرة (الجارية) عبر ذاكرة الأنثى التاريخية إذ تقول :

- « تتدلى أمامي بزخارفها وبديعها
معجونة بماء الذهب وحجر الجناس ووتائر الحرير

وعاج الفتنة
منسقة لاتقبل الظنون والتهتكات الشاكة
تسوق أبياتها بعناية مثل قافلة واقفة
والقوافي كبغال تدب دون إلتفاتٍ أو حركة
في شكوكها ، للمراعي منبثة
مُفصلة على نسق بديع كآنيةٍ
وفي عكاظ تؤرجح حرفها مجارية
محظية ولها دلال
أراها تساق هنا وهناك في الخلافة
مغلولة
معلقة ولم تزل » .

إن تجربة فوزية السندي قادمة من سياق الرفض : للشكل الشعري القديم ، لمأسوية الاحداث العربية ، للدور التقليدي للأنوثة والذكورة . وهي تحاول جادة أن تصنع تجربة شعرية جديدة تصوغ فيها مضامينها تلك بشجاعة ، وحرية . وهي تنجح في صنع القصيدة المميزة ، أحياناً ، غير أن أخطاءها الشعرية هي نتيجة التجريب وهي أخطاء معتادة ضمن التجربة الشعرية الجديدة التي تحاول أن تخرج من أسوار ما سبقها .

ولعل القلق الإبداعي يأخذ أقصى تجلياته في بحث الشاعرة عن الذات الأنثوية وبصيغة غير مزخرفة ، ولامسطحة ، ولاخاضعة للقوالب الجاهزة وفي هذا يكون التحقق الفعلي لما حاولته الشاعرة عبر العملين المطروحين .

ميسون صقر: شاعرة موشومة بالإرث

تمرد الأنوثة المرجومة

ميسون صقر القاسمي شاعرة ورسامة من الإمارات عاشت معظم سنين حياتها الشابة في القاهرة حيث قضت أكثر من أربعة وعشرين عاماً فيها بسبب وضع سياسي خاص تعرض له والدها الذي كان حاكماً للشارقة في فترة زمنية سابقة . تعيش ميسون صقر حالياً في أبو ظبي وتعمل في المجمع الثقافي هناك . أصدرت أربعة أعمال شعرية وأقامت العديد من المعارض التشكيلية . أصدرت ميسون صقر المجموعات الشعرية التالية :

- هكذا أسمي الاشياء ١٩٨٣ .
- الريهقان ١٩٩٢ .
- جريان في مادة الجسد ١٩٩٢ .
- البيت ١٩٩٢ .

وقد تطورت تجربة ميسون صقر الشعرية في ظل حركة شعرية حداثية نشيطة في القاهرة - ضمن بدايات ميسون الشعرية - حيث كانت فترة نهاية السبعينات فترة نشيطة شهدت تجمعات أدبية مثل جماعة « إضاءة » و« أصوات » وغيرها من المجموعات التي كانت مهتمة بنصوص قصائد التفعلية والنثر ضمن مضامين تجديد القصيدة وتحاول أن تواكب تطوراتها العربية والإنسانية .

تنمو تجربة ميسون الشعرية - الإنسانية في أعمالها الشعرية الأربعة عبر لغة فريدة ، أنيقة ، حميمة ، وخاصة . لغة مرسومة بدقة المشاعر ، وصدقها ، وبفلسفة خاصة ذات رؤية تحاول أن تزاوج بين الباطن والخارج .

وإذا كان عنوان أحد أعمال ميسون الشعرية « جريان في مادة الجسد » فإنه عنوان ينطبق على روحها الشعرية في كافة أعمالها منذ عملها الأول « هكذا أسمي

الأشياء » وعبوراً بـ« البيت » و« الريهقان » .

إن ميسون بارتباطاتها الإنسانية - الشعرية ومحاولاتها المتعددة لحضن العالم ولوعي حضورها الإنساني الشخصي والتاريخي تلجأ إلى لغة الجسد ، لترتقه تارة ، وتعيد ترميمه تارة أخرى ، لتلده وتحضنه ، وترثيه مهدماً في أحيان أخرى .

النسيج الذي يمتد في ذاكرة ميسون... ذلك النسيج الذي تتعدد ألوانه هو محاولة ميسون للقبض على جسدها الشعري الخاص . ميسون معنية بميسون ومحاولة فهم الذات وتأمل صلاتها بالعالم ، العضو والجسد ، التوحد والإنفصال . صلتها الشعرية تكتسب شرايينها التي تمتد حتى الجدران والسلالم والشوارع والمدن والملابس وغيرها كما هي ممتدة بتأملها الدموي لتلك العلاقة مع الأم والاب والبيت التاريخي بفوضاه النفسية التي فرضها وغرسها في طفولة ميسون التي تُقرر أن تلد نفسها وتحضنها كطفلة تخلصاً من ماض مُربك وجارح أهدى ميسون الحزن وفوضى التاريخ .

ومن ملامح مستويات اللغة الشعرية التعبيرية عند ميسون :

أولاً : اللغة الأنثوية التي تصنع صلتها بالمفردات والألفاظ تعبيراً عن كينونة شديدة الإندماج مع واقع الشعرية الذاتي - النفسي حيث لاتغفل ميسون عن تلك الذات الأنثى وخطابها المفتوح إلى العالم فهي تتحرك عبر معانيها بيقظة الصلةالأنثوية مع العالم سواء عبر تحسسها للأمور أو جراحها أو جمالياتها بما فيها جماليات الفرح والحزن .

ثانياً : اللغة الفلسفية التأملية التي تفاجئ ذاتها الشعرية بحكمة ما... حكمة خاصة بميسون ، غالباً ، ماتأتي من دراستها لتقاطعاتها مع العالم ، موقفها منه ، ومن الآخر ، والذات .

ثالثاً : اللغة الرمزية التجسيدية وهي لغة تطغى على كل شيء في قصائدها السياسية والحنينية ، فهي تستخدمها في قصائدها عن صبرا وشاتيلا وبيروت ، بغداد ، ومصر ، والخليج .

إن تلك اللغة التجسيدية تخرج القصيدة السياسية عند ميسون من فجاجة

السياسي والمباشرة الوصفية والخطابية حيث تتأمله بأنوثة تجسيدية فائقة تتمثل فيها ذلك الحدث السياسي الدموي ـ القمعي بذاكرتها الأنثوية التاريخية وتجسدها الخاص ، وخصوصاً في عملها الشعري الأول ، « هكذا أسمي الأشياء » .

والشاعرة تفعل الشيء نفسه في علاقاتها الحنينية مع الخليج سواء عندما كانت تتحدث عنه عبر المسافة ، حيث عاشت معظم سنواتها الشابة في مصر بعيداً عنه ، أو عندما أعادت إكتشافه وإنتقلت إليه . إنها تعتمد ، في صلتها معه ، على ذاكرتها الحنينية المشوشة والمضطربة بسبب حالتها التاريخية الخاصة ، وانتمائها القبلي الذي تضمنت أحداثه المأسوية إنعكاسات عميقة ضربت بجذورها في ذاكرة ميسون ـ الطفلة ، ميسون ـ الشاعرة .

رابعاً : اللغة الميتافيزيقية ـ الماورانية وهي لغة لاعلاقة لها بالفكر الديني ، بتاتاً ، بل إنها وفي هذا المشهد بالذات تبدو محطمة لأصنام العبادات التقليدية . إن اللغة الميتافيزيقية لدى ميسون هي لغة تعتمد على مفردات الجسد ، من جديد ، وتوظيفه وظائف حلمية طارحة شفافية خاصة عليه عبر لغته ، وخصوصاً عندما تتحدث عن الحب ، والحزن ، وأفراحها الخاصة ، وأشياء ذاتها .

إن قصائد ميسون صقر هي قصائد نثرية مُحاطة بموسيقى كلاسيكية ، مفرداتها قوية ، ولغتها واضحة ، ومعانيها قوية ، هي لغة الحلم بتجسيد العبارة الشعرية التي ترتكز على الصورة ـ الإحساس ، اللون ، الجمادات ، الروائح ، والذاكرة الفولكلورية ، أحياناً ، كل تلك هي من أدوات ميسون الشعرية في قصائدها . ولأشعار ميسون صقر خصوصية رائعة في تأنيث هذا العالم حيث تأتي بنكهتها الخاصة التي تجد جذورها في الموسيقى أكثر من الإتكاءات النثرية على لغة الشعراء الرواد وأسلوبيتهم . إن لها ذاكرة خاصة ، وبمفردات عالم مميز . وهي أقرب الشاعرات الخليجيات والعربيات إلى عالم التحرر النسوي ، الداخلي

في نصها الأدبي . فهي بعيدة عن الإبتذال والشعارات وفي إستعمالها للغة الجسد الأنثوي تتجاوز المحاولات الأنثوية والذكورية «النزارية» (نسبة إلى نزار قباني ولغته الخاصة في التعبير عن الأنثى) فهي لا تقدم الجسد بلغة الإثارة الجنسية أو بذاكرة المقموع المعتمدة على جماليات القبح . إنها تقدم الجسد الأنثوي كمفردات لعالمها الشعري بخصوصية ، راقية ، توظف فيها أحاسيسها بغريزية الوعي ، لا التشيء .

في العمل الشعري الأول «هكذا أسمي الأشياء» للشاعرة ميسون صقر تنفتح ظاهرة التوحد الأنثوي التجسدي بالقضايا والحالات الشعرية التي تطرحها . ويأخذ الخطاب مفرداته من الجسد والروح الأنثوية بشكل مغاير ومقتحم للسائد . ويمكننا تتبع ذلك عبر نماذج شعرية مختلفة سنطرحها في النصوص للتدليل على تلك الروح الشعرية الأنثوية وهيمنتها .

تقول الشاعرة في قصيدتها «العرس عند الضفة» :

- «ها أنا الممشوقة كالسيف
في وجه الكآبة
أظل شجرة مباركة
بالختان والبكارة
والخوف والترتيل
والآهة الشجاعة
فباركوني
أصير حفنة من تراب الولادة
أو برزخاً من سديم الطهارة» .

إن قصائد الشاعرة السياسية في عملها الأول تعتبر نموذجاً واضحاً لفعل التأنيث وإضفاء ظلاله على كل مايحيط بها فهي تتحدث عن المآسي والأحداث السياسية بتلك الصيغة ، وأنظر في المقطع السابق إلى استخدامها لمفردات

(الختان ، البكارة ، الولادة ، والطهارة) وذلك التوحد الأنثوي الكامل بالحدث . وكذلك تفعل في قصيدتها «وردتان تخلعان سكونهما وقمر في الدم يستحم» حيث تدور القصيدة حول مذابح صبرا وشاتيلا في أجواء بيروت والمخيمات الفلسطينية ويأخذ «الأحمر» رمزاً للسياسي الفجائعي ، والأنثوي المسكوب باختلاط كامل إذ تقول الشاعرة :

- «الأحمرُ يصبح رمزاً... دماً... وردة
هذا الأحمر الفجائي
ذو الرائحة المسك
في قصائدنا... في ملابسنا
يتصدر الجرح» .

وفي قصيدتها ، «وكنت تتعجل وجه النهار» ورغم أنها تتحرك في سياق الوطن والوطنية غير أنها نموذج واضح لبدايات ميسون وتأنيث القضايا في محاور الحب والجسد من وجهة نظر الانثى إذ تقول الشاعرة :

- «الزمنُ فعل ماض
وأنا على جسد الأنوثة
مسبية للأحتمال
بكر أم للمدى الشاسع جرح
أم جسد تقلص
فمرَّ بين حرفين
فامتشق رمحاً
وأنثى يحمل الخصوبة» .

إن هذا التأمل الإستكشافي للذات حيث يمر السؤال عبر تلمس الوجود الأنثوي الخاص ينمو عبر القصائد بشكل مدهش ناقلاً ايحاءاته التي تحاول أن

تؤنسن الوجود ، عبر التأكيد الذاتي لحقيقة أن ذلك الصوت ينطلق من حقيقة وجود «الذات الأنثوية» .

تقول الشاعرة في قصيدتها «الاستدارة» :

- «قاتلتني المدينة
رجمتني
إغتصبتني
كنتُ خرساء
أخافُ على بكارة الاشياء
أتقي الجحيم بصمت الجحيم» .

إن قانون «الصمت الأخرس» هو مواجهة الخوف للخوف . هذه الذاكرة التي ترى الأنوثة في خانة الضحية المحاصرة بفعل القتل ، والاغتصاب والتي تواجه كل ذلك بالخرس خوفاً على بكارة الأشياء في الروح ، وخروجها من وراء المزلاج إلى ساحة الطحن حيث يوازي جحيم الصمت جحيم الخارج كفعل انتهاكٍ مزدوج للأنوثة .

وتقول الشاعرة في القصيدة نفسها :

- «ياحبيبي الذي يكبرُ معه
أطفال حبي
قد ماتت داخلي امرأة
وُلِدَت داخلي امرأة
واستدرتُ كاستدارة الربيع للربيع» .

إن امرأة جديدة تواجه تلك الأنوثة الخرساء ، امرأة لا تواجه الجحيم بل الربيع المورق من أشجار غصون الصوت الذي نطق . وتستمر ميسون صقر في رصد التحولات التي تحدث للأنثى التي تخرجها من صمتها عنواناً يذكرنا بقصة آدم وتعلمه للأسماء حيث تقول الشاعرة في قصيدتها «هكذا أسمي الأشياء» :

- « إمرأة تتحول أفعى... تتلوى
تنامُ على سرير الموت مسمومة
وعلى سرير الأرض... تفجعُ كالنساء
تختبئ جسداً جميلاً
إمرأة أخرى تتحول أفعى
وثالثة تتحول ، ورابعة وخامسة
جميعهن يتلوين أفاعي
وهذا الوقت المكعب الصامت
يمر بتجربة المخاض...
لكنني أخلع جلدي الثعباني
وألبس امرأة عادية
أسكبُ سمي وأجذب من أحب
أشيدُ في عالمي مدنا كبيرة القلب
وفي حلمي المتكون ، أتقيأ الرضاعة ، وأنهمر
وحين يغمسونني في النفط... أختنق
لكنني أعود في شكل آخر » .

إن تحولات الأفعى لدى أناث ميسون صقر هي تحولات تخرج من جحيم الصمت والمدنية محاولة النفاذ بجلدها ضمن وجود لاتستطيع أن تعلنه أو تحميه . إنه وجود الحيلة الأنثوية المعهودة في المدن الخانقة ذلك الذي يجذب إليها من وما تحب حيث تشيد في عالمها مدنها الشاسعة متخلصة من رداء الرصانة المفروض عليها لتنهمر غير أنها هذه المرة تجد أن وجودها هو حضور العنقاء التي تدخل إلى النار وتخرج منها بولادة جديدة .

إن الخارج هو الجحيم بالنسبة للشاعرة فهو الخوف ، والقتل ، والقهر ، والداخل هو الطمأنينة ، والحلم ، والوجود الذي يمكنها أن تعيش فيه . لذلك فإن

مفردة الجحيم تتكرر في قصائدها فها هي تقول في قصيدتها « يبادرني الحلم » :

- « حين أفتحُ جحيمي للقادمين وأنفرُ متآلفة مع نفسي
أنذرُ روحي للجوع وللبساتين وللأخضر المتورد
في دائرة الحزن أو قلب الجحيم
أصبح ياقوتة عشق
محمولة فوق أسنة الرماح ، وردة موؤدة من
دماء العشيرة » .

تطرح الشاعرة أمام جحيم القادمين / التآلف مع النفس
وأمام جوع الروح / الأخضر المتورد/
وتصبح ياقوتة عشق / على أسنة الرماح
ووردة موؤدة / من دماء العشيرة

إن إنتصارها في كل هذه المفارقات يتأتى عبر الجماليات التي تخلقها إزاء القبح ، والقسوة ، والمصادرة . وفي الأخضر تتجلى تجسيدات الروح الأنثوية عبر حالاتها المتعددة .

وفي إنتصارها للإنوثة تجرح الشاعرة ذاكرة القارئ بما حدث ، ويحدث في أجواء العشيرة فها هي بقوة وغضب تصف الحال في قصيدتها ، « هذا زمن اللا » إذ تقول :

- « أدركنا عفن الصمت
لكنهم وضعوا في حلوقنا ماء نار مذ كنا صغاراً
ووسمونا وشماً محروقاً بالآهة والرعب
غطوا الوجوه بالبراقع وقالوا خاطئات
تمرغن في الرفض والكلمات المخنوقة
بسوط الخوف
فحملن الخطيئة » .

من ثقافة يبدأ يبدأ جرح الشاعرة لكنه لاينتهي رغم الحلم الذي يتكثف داخل روحها ، ورغم الحرف الذي يمثل مطيتها التي ترحل بها بعيداً عن ذلك الجرح . تقول الشاعرة في قصيدتها « إني إحتميتُ بالصحراء » :

ـ « آه أيها الحقيقة الحلمية
إني فجعتُ حين أقتربتُ منك فوجدتُ وجهك
جامداً كصخر لايلين
وحين حاولتُ أن أنغز بشوكة الحب المبهج
تسربت كالماء من بين اليدين » .

إن الاحتماء بالصحراء هذه المرة هي عودة الأنثى إلى كهفها حين تفشل تجربة تجسد الحلم فيما يحميها سواء كان الرجل الذي تحبه أو الحلم الذي يتحول إلى جلمودٍ وسراب ماء .

في عمل ميسون صقر الثاني « الريهقان » تحشد عدداً كبيراً من القصائد كتبتها بين عامي ١٩٨٣ و١٩٨٩ متممة مابدأته في عملها الأول بإخلاص خاص لقضاياها ومشاعرها وبحثها عن تلك الذات الأنثوية . تقول الشاعرة في قصيدتها « جرح لامرأة موروثة » :

ـ « فوق ساحاتي
أفيء امرأة موشومة بالإرث
مُتوضئة بحليب القبيلة
عاجزة عصافيرُ جنتي
أفراسي وفرساني
وعبر سكون الصحراء
أرضعُ نزفي
لكن قلبي
يلمسُ الصواب والحقيقة » .

إن روح الشاعرة لاتموه واقعها ، فهي تعلمه وتعيه جيداً وتواجه لكي تنفذ من الاستسلام لدور الضحية الدائم . إنها إمرأة مُثقلة بالإرث ومنتمية لدماء القبيلة ترضع نزفها وتستمد منه قدرتها على تجاوز آلامها : خارجها مجروح وداخلها يميز بين الصواب ومايواجه في الحقيقة . إنها أنوثة الوعي التي ندرك جيداً مايعتمل في داخلها وهي مصممة على انقاذ بقايا الروح من لوثة الواقع .

وفي قصيدة أخرى للشاعرة بعنوان « سماء لا تبرح » تقول :

ـ « سوف أطرح الآن الأنوثة

كي استبي

أنوثة مرجومة

وأحصنة مضرجة ملغومة

وأنطفئ في الزَّبد

سيقولون إستمسكت بالخيط الواهي » .

إن هذه اللعبة التي تمارسها الشاعرة ، في الهروب بروح الأنوثة من جحيم الخارج ، تتلون وتتغير وتحتال على الخارج السلبي من أجل أن تحيا بعافية مهربة من لغم الخارج . ولعل معظم قصائد «الهريقان» هي محاولات مختلفة لقول تلك الحالة التي تتشبث الشاعرة في الدفاع عنها والانفلات بصوتها بها بعيداً عن الرجم ، ولعل عناوين عدد كبير من قصائدها يشير إلى ذلك مثل :(توحد ، النار الجوهرة ، تقبع بأرصفة السواد ، صحراء إنتظار ، أول الكلام ، خلف أسوار البيارق ، مجزوءة من موتي ، حصار المحار ، إنفلاتي ، بزوغ المرأة الأنثى ، ماتسوله نفسي) .

تقول الشاعرة في مقطع من قصيدتها « لحظة من الزمن الطللي الثاني » :

ـ « أعودُ كي أحادث نفسي

كيف حرر الحبُ قلبي

نشل أحزاني من جمر الرحيل ورياح الشتاء

المملوء بما يتساقط على حيد إمرأة خليجية
بلا وطني... ترحلُ في عباب الصمت من حيز
إلى حيز ، تصحبها الرتابة... لا تلوي على شيء!!
وأقولُ سوف أفاجئهُ بالحمامةِ التي كسرت
حاجز الزمن » .

حديث النفس ، مدعاة الحرية ومفاجأة الحمامة التي كسرت حاجز الزمن هو قول واحد لبزوغ حضور تلك الذات الأنثوية في خطاب الشاعرة لذواتها المدركة من أي حيز جغرافي وحضاري هي قادمة . تعلم جيداً ذلك الذي تركته وراءها ـ الماضي الزمن ـ وأي ثقل كان عليها أن تخترق بجناحها نحو أفقها الذي تظلله بحرية الحب .

وتقول الشاعرة في قصيدتها «امرأة تبرح الصحراء» :

ـ «أنا المرأة النخلة ـ المرأة الشرخُ
الماء قانون انسجامي
الجدارُ توحد روحي
قلبي الوردةُ المثخنة
وأنا امتزاجُ الفراغ
زوجة الفضاء
المرأة ـ المرأة» .

كأنما كل قصيدة جديدة في تجربة ميسون هي هندسة إضافية لمعمار البحث عن المرأة بحريتها وذاتها البعيدة . كم هي تحتاج إلى رحابة لاجدار لها كي تكتمل هندسة ذلك البناء ، ولهذا هي زوجة الفضاء وامتزاج الفراغ الذي يحاول أن يجهد وجوده خارجاً من حصار الشرخ وثقافته .

ويأتي عمل ميسون صقر الشعري الثالث «البيت» متمماً لتلك الهندسة ،

والروح الانفلاتية التي تحاول الخروج إلى فضائها . في «البيت» أنسنة للجدران والذاكرة ، وتأنيث لتلك الأنسنة حيث كل شيء له جسده المكتمل بذاكرة امرأة البيت - القلعة إنها ذاكرة سوداء لايخترقها غير عالم الحلم الذي يحاول أن يذهب إلى ماهو أبعد من الجدران والسلالم .

«داخل البيت ، بين الحجرات» تفتتح الشاعرة بيت بنص مفتوح قائم على السرد الشعري لما يُشبه الحكاية : حكاية السيرة الذاتية للشاعرة (الأب ، الأم ، والبيت) تصف عالم ذلك الصدود حيث الجمود ، وحيث هي ترسم أو تكتب الشعر لتصنع الحركة في عالم الحلم الذي يحاول اختراق صرامة الطقس البيتي .

تقول الشاعرة في النص :

- «لم يكن سقوطه اليوم إذن سوى اقتصاد في اهتزاز البيت كقيمة بارتباكه نحوها ، وتفكيك في اللغة .

وأذكر أنني كنت أتحدث مع صديق لاأفهمه ويتخللني ولايحبني ، وأدخل عاطفته المشبعة بالتوحد عن هذه الحركة اليومية في المكان الحاد ، وعن هذا الموت الذي يفكك تراكيب قيمنا التي انتظرت طويلاً ، ويخلخل صرامة أبجدياتنا حتى ظللنا نتحرك في أماكننا طوال اليوم ثم مالبثنا أن غيرنا ذلك المكان الضيق إلى «اتساع الروح» .

إنها تقدم لما تود أن تقوله في رحلتها حول هندسة الروح ، وانفلاتها من حصار الجدران الجاهزة بمشاعرها الصارمة . وتقول في مقطع من نصها «التجاعيد على الجدران» :

«فما الذي يعنيه المكان ؟!»

ابتداء للذاكرة تنهش قطعان من الماشية تسيرُ إلى منبع ماء وعشب في الوادي المنحدر في الضفة الأخرى ، والذي يندرج في أسفل التكوين الأنثوي لجسد امرأة نائمة في العراء . نوافذ بيتها مفتوحة على رجل ساهر على شهوتها ، نوافذ حزنها باقية للأبد تفور ، ملونة بالزجاج المهشم والبيلسان» .

توصيف لحياة الجنس ، الشهوة ، الغذاء وطقوسه ، نهم الجسد المغلف بين الجدران وراء عادات وتقاليد السري والمفضوح ، هذا هو ماتتحدث عنه الشاعرة وتحاول أن تجلوه في «البيت» .

ومن مقطع من نص بعنوان «اختبار اليقين بالظن ، اجتياح الحلم بالرؤية المحصنة» تقول الشاعرة :

- «هو بيتي... رؤاي من خلالي والتنفس في
هو البيت المقدس ولا بيت لي
كأنه المهدوم على قمة رأسي ، والأب
العجوز واقف أمام تسربي في الصراخ
أو كأن كله غرفة واحدة تضم أشخاصا» .

لكأنها تحاول أن تخرج من تلك الغرفة ـ هي التي لابيت لها لأنه مهدوم فوق رأسها وما أبوها سوى تلك الغرفة المغلقة التي تضم عدداً من الأشخاص وهي تحاول أن تنفلت ، تتسرب ، تطير ، كلها افعال للخروج من مسام جدران الحصار . وتسرد الشاعرة ذكرياتها عبر قصائد «المسطور» «رائحة الزعفران ، نزيف الدم» لكنها ليست ذكرياتها البصرية المباشرة بل هي ذاكرة الحصن أو الذاكرة السياسية العائلية لميسون القاسمي . وحينما تصل إلى سلالمها تكتب عنها في نصها «سلالم الروح» ، قائلة :

- «أبدأ في الريح كي أعصفها وأرجع القلب للغتي الأولى حيث الأساطير موغلة في ذاكرتي ، والحب ترسيمة لرعشة طائر لايضمني» .

وفي بحث ميسون عن ذلك الضائع البعيد من وراء الأساطير تنقلت قصائدها الكثيرة في «البيت» حاملة عناوين ذلك البحث مثل : (الوجوه كلها بغبارها ، العلاقات بآخرين جماد ، أربعة جدران باردة ، ليست كمثل النمر الرابض ، جسد حُر ، تلك الثياب النائمة ، باب بلا وجنتين ، خارج البيت وغيرها) .

«جريان في مادة الجسد» هي المجموعة الشعرية الرابعة لميسون صقر

وهي تمثل حالة نضوج خاص وثري ، ومزاوجة بين الحلم والمتجسد حيث ميسون غير مراقة على الورق ، وحيث أعضاؤها منتمية لبعضها البعض حتى وهي تحدق في جروحها وذاكرتها .

تقول في عملها هذا :

- « مثل الليل
لو سقط طائر
لانجرحت حلكتي
ولو قدمي جرّت هذا الجسد المبهم
إلى دبيب في الخرائب
تلك التي تسكنها شياطين الخيبة
لأنغرستُ في مكان التاريخ وأبجدياته
وتشققت أراوح مشيمية فريدة
منشرحة
تؤهلني
لأن أدحض الفرضية الأولى للظلمة » .

إختراق الظلام بالجسد المبهم ، والانغراس في مكامن التاريخ وأبجدياته ، وولادة الأرواح الفريدة والمنشرخة التي تؤهل الشاعرة لدحض الفرضية الأولى للظلمة ، الانعتاق من أسر التقليدي ، والخروج بصوت الأنثى من خرائب الماضي وذلك الشعر الذي يحاول قولها ، عبرها نافراً من أكاذيب التاريخ منتمياً إلى وعيه الناضج ، والمستفز للفرضيات التاريخية القادمة من بطن الظلام .

إن ميسون صقر في عملها الشعري الرابع ليست الطفلة التي تحضن ذاتها في « الريهقان » ، ولا النازفة التي تضمد جراحها بجدران « البيت » ، وهي لاتعاني من إرتباكات البحث عن المعنى في الخارج كما قد فعلت في « هكذا أسمي الأشياء » .

إنها هنا أنوثة شعرية قادرة ، وواثقة وتقول برؤية متحدية :

ـ «أحب أن أحكي
عن أبوة تداخلني
وأم تتقمصني
وخيول مستفزة
تجري ضد غنائي» .

وعبر كتابة الوعي الذي تقدم له في نصها «فطيرة اليقين» تقول الشاعرة :

ـ «إذن لاقفل نافذة تطلُ علي فقط ، وأقتل تشرنقاً لايلد الفراشات ، ولحظة عبر انكماشها في ذاتها ، لافجر نوافذي العميقة السائلة عبر اختلالي ، وأفتح عيوني الغائرة بداخلي لآخر مُغاير كي يهز بثبات الصور المعلقة على جدران تتلوى ، وقلبي المستوحش والموحش ـ البري ـ لا أروضه» .

إن قصائد الشعر مشي يداً بيد مع نضوجها النفسي الحياتي والذي يرصد بجدية كبيرة مسارات الصوت ـ التأمل ـ والحركة في آن واحد قائداً ، ميسون صقر عبر ضوء القلب إلى حكمتها الخاصة .

تقول الشاعرة في قصيدتها «جريان في مادة الجسد» :

ـ «أرى غلالة الموت على جسدي
ضد كل من يصنع الوجوه الخيرة لوجهي
ضد ارتباكي في هذا العالم
وضد انتهاك عناصر الطبيعة متوغلة فيّ
أرى الثياب مكومة الإنتظار ضدي
وأرى...
أنه السؤال الدائم حول الأوردة الأرضية

فلتكن اليد خروجاً من الصفع إلى التاريخ
هذه القناة التي أستحم من خلالها
لتريني جسدي في الماء ، وفي المرآة ، وفي خجلي
لتكن ماتحققه في الموت
وفي نبس القبر
وفي تهيئة الروح
وفي الكتابة
مناسباً كي أتقدم لها فأراً للتجارب
فليس كل هذا التشتت
كل هذا الطلوع لمعرفة الحقيقة
كل هذا الجريان في مادة الجسد
حادثاً عرضياً » .

إن اليد وسيلة الشاعرة للخروج من الصفع إلى التاريخ . إنها وسيلتها للرؤية ، للكتابة ، للطلوع إلى معرفة التاريخ خروجاً من تقاويم ميتة وجارحة وبإدراك نهائي بأن ماستفعله الشاعرة هو أن تتحول بإبداعها إلى كينونة فأر التجارب الذي يصر على الشروع فيما اعتاد التاريخ على إسكاته بالصفع المادي ، والمعنوي ، في « جسد للكيمياء » تقول :

ـ « لانني لا أحمل اليقين
تشك قدماي في خطواتهما
وتشك يدي حين تلامس يداً أخرى
في بغضها أو حبها
ولا أترك للقلب فوراناً قد أشك فيه
لهذا أترك جسدي للحساب والكيمياء
وأترك للحب فضاء ـ ثقباً يمر ببطء منه

كي يتخلص قليلاً قليلاً من شوائبه
أو لا يمر » .

إن مثل هذه القصيدة تختصر أحوال المبدعات العربيات في تاريخهن الحديث حيث تمضي بهن رحلة التململ من همس الصوت إلى صرخة الوجود ، ولأنهن يبتدئن بالبوح فإنهن يتحسسن تلك المادة بحذر مشوب بتجربة الخوف التاريخي عبر تجربة تعددت فيها الأجيال منذ بداية هذا القرن ووصولاً إلى جيل ميسون صقر مع نهاية القرن العشرين .

ليس من يقين ليصحب تجربة الشاعرة التي تخرج من عباءة فحولة الشعر العربي ، لتتحسس طريقاً جديداً تعبده مع كل خطوة جديدة لها . إن الشك مرتبط بما هو غير ثابت ، ولايقيني ، إنه جزء من تجربة الصواب والخطأ ، وهذا هو شك القدمين ، واليد التي لاتدرك مدى البغض أو الحب المحدود لها . وهذا هو الحذر الخائف من فورات القلب ، التي سالت . الجسد المتروك للحساب والكيمياء والوجود المادي المُفتن ، وحتى الحب الذي له فضاء كامل لايستقبله غير ثقب صغير ينقيه من الشوائب أو يمنعه من المرور ، أو ليس الحب ، أيضاً ، كالشعر حالة جديدة بإعادة الصياغة والكتابة في تجربة المرأة - المبدعة الجديدة .

وفي قصيدة « أعصاب نيئة » تقول الشاعرة :

- « أشكلُ عرائسك بضفائر حلم
أجدله
ياقامة مشدودة على وتير من أعصاب نيئة
ياتمثالاً منحوتاً من غبار رخامي
الجسد مكتمل بكِ
والروح شاقة
فلتقفي شوك بدنك

وليكن حضورك الآن
ويخرج الشجر من يديك
والسهولة من عناقيد ثملة
الجوع عصاب لايعرفك كعادته
والوطن امتحان صعب في الكيان
وأنت ـ بصعوبة ـ
لتكن شيئاً حراً ،
منخطفة في قسوة التكوين » .

إن لهذا التوصيف دلالاته الخاصة بكيف تكتب الشاعرة ، وأين تكتب . وما العنوان الذي اختارته للقصيدة غير تمثيل نهائي لمعادلة الكتابة المكشوفة انه تجسد للحالة في ظل « وطن » هو امتحان صعب في الكيان وكتابة حرة « مخطفة في قسوة التكوين » .

إن انتاج ميسون صقر الشعري هو خير الدلالات على المرحلة التي وصل اليها إبداع المرأة الشاعرة العربية ـ الحديثة . إنه نتاج البوح الجريء ، الذي يحاول أن يصل أعضاء حريته عبر جسد القصيدة . هي لا تهرب من واقعها ، ولامنشأها الشخصي والمحلي والحضاري فهي إبنة ذلك كله ، بامتياز . غير ان روحها القلقة كانت خير جناحين لطيرانها الشعري المصحوب بوعي حساس وعميق لتجربتها الكلية كذات أنثوية عربية مازالت ذاكرتها المادية مستيقظة ومحاطة بالفؤوس والرماح والسيوف التي تشكل ثقافة الفروسية البدوية وخصوصاً فيما يتعلق بكائنين : الأنثى ، والقصيدة .

خاتمة

إن مشروع هذا البحث قام على السير في طريق غير ممهد ، أكاديمياً ، في الروح النقدية العربية المعاصرة . لذلك كان الاضطرار كبيراً جداً ، من خلال الجهد الذاتي ، إلى طرح غير كلاسيكي وقراءة عبر أعمال الشاعرات وسيرتهن الذاتية من خلال المعرفة الشخصية جزئياً ، ومن خلال المعلومات العامة المعروفة عنهن سواء عبر الإعلام أو الوثائق الممكنة . وإن كان البحث قد قدمت قراءته الخاصة من خلال الأعمال الشعرية لكل من حمدة خميس ، ونجوم الغانم ، وسعاد الصباح ، وفوزية السندي ، وميسون صقر فإنه من الضروري التأكيد هنا : أولاً أن تجربة كل منهن لازالت حية وقابلة للتغير والتطور في إتجاهات مختلفة . وثانياً أنهن لم يطرحن بالصورة العلنية القائمة على فكرة المشروع الثقافي - أو شبه الأيديولوجي - الخاصة بالفكر النسوي وإنما ربطهن هنا تحت إضاءة البحث عن الذات الأنثوية جاء من منظور لا التشابه وإنما التفرد والتميز في تجربة كل منهن . ثالثاً هناك العديد من الشاعرات الأخريات اللواتي قد تنطبق عليهن الدراسة نفسها في الدول الخليجية المختلفة ، غير أن محدودية البحث لم تتسع لتشمل كل تلك الأسماء لذلك فقد جاءت أسماء الشاعرات الخمس هنا كنموذج لا كاختصار للتجارب الشعرية الأخرى لشاعرات المنطقة .

إن معاناة الشاعرة من خلال الإبداع الفني تكاد تكون متشابهة في مناطق مختلفة من العالم ، والمتغير الأساسي هو مدى تطور الصوت الإنساني فيها والذي

يضطر غالباً لقطع الرحلة نفسها غير أن البعض يصل إلى محطته المتقدمة قبل الآخر .

لقد جاء الفصل الأول في البحث ليطرح ما يشبه الرؤية للنقد الأدبي النسوي في الغرب عبر إضاءات مختلفة غير أن ذلك ليس لإلتزام محدد بمنهج وإنما لتبادل الخبرات التي تحاول أن تطرح التجربة الأدبية للأصوات النسانية وهي محاولات لا زالت تختط طريقها وتبحث عن ملامحها الواضحة والقابلة للتطور - وليست الثابتة بالضرورة .

أما الفصل الثاني فإن القراءة لأعمال الشاعرات تمت فيه من خلال ربط الإجتماعي والذاتي بالفني في صوت الشاعرات من خلال أعمالهن الإبداعية . إنها محاولة لقراءة تلك الذوات التي خلق النص بعذاباتها ، تناقضاتها ، أرقها الخاص ، وبحثها عن خلاصها عبر تأنيث العالم .

إنها ليست قراءة فنية - نقدية خاصة بالنص على أسس شبه علمية وإنما هي قراءة شبه إبداعية - ذاتية في نصوص تلك الذوات الأنثوية المطروحة . إن الغريب في الأمر أن إزدياد الحس المحافظ في المجتمعات العربية يقابله يقظة خاصة في وعي النساء المبدعات ومن هذا المنطلق فإن تجاربهن الشعرية تطرح مقاييس جديدة للتغييرات العميقة نحو الحرية في ظروف تبدو من الخارج محافظة وقسرية وسلطوية أكثر مما يجب .

إذا كان هناك تقصير في هذا البحث فإنني أتحمله بمجمله ، وعذري هو أنني محاطة بالأسئلة من الداخل أكثر مما أحمل من أجوبة .

المراجع

المراجع العربية

شاعرات الدراسة:

(١) الصباح، سعاد، في البدء كانت الأنثى (لندن ؛ دار رياض الريس، ١٩٨٨).

(٢) ـــــ، قصائد حب (القاهرة ؛ دار سعاد الصباح، ١٩٩٢).

(٣) السندي، فوزية، إستفاقات (البحرين ؛ المطبعة الشرقية، ١٩٨٤).

(٤) ـــــ، هل أرى ما حولي، هل أصف ما حدث (البحرين ؛ المطبعة الشرقية، ١٩٨٤).

(٥) الغانم، نجوم، الجزائر (البحرين ؛ أسرة الأدباء والكتاب، كتاب كلمات ٤ ١٩٩١).

(٦) خميس، حمدة، إعتذار للطفولة (البحرين ؛ دار الغد، ١٩٨٧).

(٧) ـــــ، الترانيم (البحرين ؛ المكتبة الوطنية، ١٩٨٥).

(٨) ـــــ، مسارات (الشارقة ؛ إتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٩٣).

(٩) ـــــ، أضداد (عمان ؛ الإتحاد العام للادباء والكتاب العرب، ١٩٩٤).

(١٠) صقر، ميسون، هكذا أسمي الأشياء (القاهرة ؛ ١٩٨٣).

(١١) صقر، ميسون، البيت (أبو ظبي ؛ ١٩٩٢).

(١٢) ـــــ، جريان في مادة الجسد (أبو ظبي ؛ ١٩٩٢).

(١٣) ـــــ، الريهقان (أبو ظبي ؛ ١٩٩٢).

مراجع متصلة بموضوع البحث:

(١٤) الهاشمي، علوي، ما قالته النخلة للبحر (بغداد ؛ دار الحرية للطباعة، ١٩٨١).

(١٥) ـــــ، شعراء البحرين المعاصرون ١٩٢٥ ـ ١٩٨٥ (البحرين ؛ ـــــ ١٩٨٨).

(١٦) الرومي، نورية صالح، الحركة الشعرية في الخليج العربي (الكويت ؛ المطبعة العصرية، ١٩٨٠).

(١٧) الراوي، عبد اللطيف، الشعر والمجتمعات الإستهلاكية (دمشق ؛ دار الجليل ١٩٨٤).

(١٨) أودن، وستان، محنة الشاعر في أزمة المدن (لندن ؛ مكتبة دار الساقي، ١٩٩٢).

(١٩) أبو خالد، فوزية، إلى متى يختطفونك في ليلة العرس (بيروت ؛ دار العودة، ١٩٧٣).

(٢٠) ـــــ، قراءة في السر لتاريخ الصمت العربي (بيروت ؛ دار العودة، ١٩٨٥).

(٢١) العثمان، ليلى، همسات (الكويت ؛ مطبعة حكومة الكويت، ١٩٧٢).

(٢٢) الطيبي، لينا، شمس في خزانة (لندن ؛ دار رياض الريس، ١٩٨٨).

(٢٣) ـــــ، صورة شخصية (لندن ؛ دار السراة، ١٩٩٤).

(٢٤) اللعبي، عبد اللطيف، حرقة الأسئلة (الرباط ؛ دار توبقال للنشر، ١٩٨٦).

(٢٥) أحمد محمد عطية، كلمات من جزر اللؤلؤ، دراسة في أدب البحرين الحديث (القاهرة ؛ الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٨).

(٢٦) البازعي، سعد، ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر (الرياض ؛ شركة العبيكان للطباعة والنشر ١٩٩١).

(٢٧) المقدسي، أنيس، الإتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث (بيروت ؛ دار العلم للملايين، ط٥، ١٩٧٣).

(٢٨) المهنا، عبد الله أحمد (اعداد) نازك الملائكة ؛ كتاب تذكاري (الكويت ؛ شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٨٥).

(٢٩) أنزيو، آني ـ ترجمة طلال حرب ـ المرأة الأنثى بعيداً عن صفاتها، دراسة في الرؤية الإجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي (بيروت ؛ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢).

(٣٠) الدباغ، فخري، خطوات على قاع المحيط، دراسة في علم النفس (بيروت ؛ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٩).

(٣١) أبو غالي، مختار علي، المدينة في الشعر العربي المعاصر (الكويت ؛ عالم المعرفة عدد ١٩٦، ١٩٩٥).

(٣٢) الرميحي ، محمد ، البحرين ـ مشكلات التغيير السياسي الاقتصادي (بيروت دار ابن خلدون ، ١٩٧٦) .
(٣٣) ــــ ، البترول والتغيير الاجتماعي في دول الخليج العربية (القاهرة : معهد البحوث والدراسات العربية ، ١٩٧٥) .
(٣٤) خليل ، خليل أحمد ، المرأة العربية وقضايا التغيير ، بحث اجتماعي في تاريخ قهر النساء (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٥ ط٣) .
(٣٥) زيما ، بيير ، النقد الاجتماعي (نحو علم اجتماع للنص الأدبي) ، ترجمة عايدة لطفي (القاهرة : دار الفكر للدراسات والنشر ، ١٩٩١) .
(٣٦) زيادة ، مي ، عائشة التيمورية (بيروت : دار نوفل ، ١٩٧٥) .
(٣٧) ماي ، رولو ، شجاعة الإبداع (القاهرة : دار سعاد الصباح ، ١٩٩٢) .
(٣٨) ــــ ، تمرير . د . الجسماني البحث عن الذات (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٣) .
(٣٩) مفرج ، سعدية ، آخر العالمين كان (القاهرة : دار سعاد الصباح ، ١٩٩٢) .
(٤٠) صالح ، ليلى محمد ، أدب المرأة في الجزيرة والخليج العربي (الكويت : مطابع اليقظة ، ١٩٧٨) .
(٤١) ــــ ، أدب المرأة في الكويت (الكويت : منشورات دار السلاسل ، ١٩٧٨) .
(٤٢) طرابيشي ، جورج ، الأدب من الداخل (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٨٤) .
(٤٣) ــــ ، رمزية المرأة في الرواية العربية (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨١) .
(٤٤) ــــ ، شرق وغرب ، رجولة وأنوثة (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٧) .
(٤٥) ــــ ، الرجولة وأيدلوجيا الرجولة في الرواية العربية (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٣) .
(٤٦) هاشم ، صالح مناع ، القضايا القومية في شعر المرأة الفلسطينية (بيروت : ــــ ١٩٨٤) .
(٤٧) سمرين ، رجا ، شعر المرأة العربية المعاصر ١٩٤٥ ـ ١٩٧٠ (بيروت : دار الحداثة ، ط١ ، ١٩٩٠) .
(٤٨) الشاطئ ، عائشة ، الشاعرة العربية المعاصرة (القاهرة : ــــ ١٩٦٣) .
(٤٩) حداد ، قاسم ، المسرح البحريني ـ التجربة والأفق (البحرين : مطبعة وزارة الإعلام ، ١٩٨٢) .
(٥٠) طوقان فدوى ، رحلة جبلية صعبة ، سيرة ذاتية (عمان : دار الشروق ، ١٩٨٥) .
(٥١) ــــ ، الأعمال الشعرية الكاملة (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر) .
(٥٢) عبد الجبار ، عبد الله ، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية (القاهرة : معهد الدراسات العربية العالمية ، ١٩٥٩) .
(٥٣) فراج ، عفيف ، الحرية في أدب المرأة (بيروت : مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٠) .
(٥٤) غليون ، برهان ، إغتيال العقل (بيروت : دار التنوير ، ١٩٨٧) .
(٥٥) غلوم ، ابراهيم عبد الله ، المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي (الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٨٦) .
(٥٦) ــــ ، القصة القصيرة في الخليج العربي (الكويت : ١٩٨٠) .

دوريات وانثولوجي:

(٥٧) الفكر العربي قضايا المرأة والمرأة العربية أعداد ١٧-١٨ سبتمبر ١٩٨٠ ، معهد الإنماء العربي للعلوم الإنسانية ـ بيروت .
(٥٨) صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام ، إعداد ناصرة رمزي ، صفية مجدي ، سلوى العاملي ، المركز القومي للبحوث الإجتماعية والجنائية ، القاهرة ، ١٩٧٧ .
(٥٩) قصائد من الإمارات ، أنثولوجي (الشارقة : منشورات إتحاد كتاب وأدباء الإمارات ، ١٩٨٦) .
(٦٠) أغاني للبحر والعشق والنخيل ، أنثولوجي (الشارقة : مطبعة إبن ماجد ١٩٨٢) .
(٦١) التحديات التي تواجه المرأة العربية في نهاية القرن العشرين ، منشورات تضامن المرأة العربية ، القاهرة ١٩٨٦ .
(٦٢) كتاب قضايا وشهادات الحداثة (١) النهضة والتحديث ، القديم والجديد (دمشق : مؤسسة عيبال للدراسات والنشر ، صيف ١٩٩٠) .
(٦٣) واقع المرأة الجزيرة العربية ، إصدار منظمة المرأة البحرانية ، ١٩٨٣) .

المراجع باللغة الانجليزية

64- A Gonito, Rosemary (A source Book) *History of Ideas on Women* (New York Capricon Books, 1977).

65- Andrewer, Shirley (ed) *Women And Space: Ground Roles and social* Maps (London: Goon Helm).

66- Charney, Mawrice *Sexurl Fiction* (London: Methren, 1981).

67- Chaldwick, owen *The Secularization of the European Mind in the 19th Century* (Cambridge University Press, 1975).

68- Claremount dve Castillejo, Irene *Knowing Women* (London: Perennial Library, 1973).

69- Davis, Angela *Women, Race and Class* (London: The Women's press Ltd, 1981).

70- Carter, Angela (ed) *Wayward Girls and Wicked Women* (London: Virago press Ltd. 1986).

71- Eagleton, Terry *The Function of Criticism* (London: Verso press, 1984).

72- Ecker, Gisela (ed) *Feminist Aesthetics* (London: The Wmoen's press Ltd. 1985).

73- Fromm, Eric *The Sane Society* (London: Routhedge and Kegan Panl, 1956).

74- Green Gayle, and Kahn Coppelialed *Feminist Literary* Criticism (London: Methnen, 1986).

75- Goodman, Nelson *Largrage of Art* (Indianapolis: Hacket Publishing Company, inco. 1976).

76- Hanscombe Gillian and Smyers Viginia. *Writing for their Lives* (London: The Women's press Ltd. 1987).

77- Hess, Thomas B. and Baker Elizabeth (ed) *Art and Sexual Politics* (New York: Macmillian press. 1973).

78- Holden, Pat (ed) *Women's Religious Experience* (London. Croom Helm).

79- Hirschen, Renee (ed) *Women and Property - Women as Property* (London: Croom Helm).

80- Hutter, Bridgett and Williams Gillian (eds) *Controlling Women: The Normal ajd the Deviant* (London: Croom Helm).

81- Hannah, Barbara, *Active Imagination* (Los Angeles: sigo press, 1981).

82- Jacobus, Mary *Women Writing and Writing about Women* (London: Croom Helm, 1979).

83- Kabbani, Rana *Europe's My the of Orient* (London: pandora press, 1986).

84- Kessler, Carol Farley (ed) *During to Dream* (London: pandora press, 1984).

85- Madsen, David *Successful Dissertations and Theses* (London: Jossey - Bass publishers, 1983).

86- Monteith, Moira (ed) *Women's Writing* (Brighton: The Harvester press Ltd. 1986).

87- Moi, Toril *Sexual / Textual Politics: Fiminist Literary Theory* (London: Methuen, 1985).

88- Mernissi, Fatima Beyond the Veil (Massachusettes: Schenkman Publishing Company, inc. 1975).

89- Olman, Bertell *Social and Sexual Revolution* (London: Pluto press, 1979).

90- Peacock, L. James *Consciousness and Change* (Oxford: Basil Blackwell, 1975).

91- Ruthven, K.K. *Feminist Literary Studies* (Cambridge: Cambridge University press. 1984).

92- Rose, Phyllis *Women of Letters* (London: Pandora press, 1986).

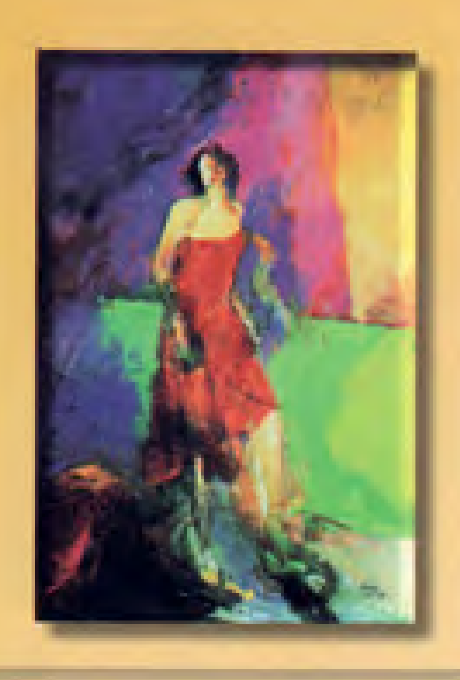
93- Turabian, Kate. L. *A Manual for Writers* (Chicago: The University of Chicago press. 4th ed. 1973).

94- Wollf, Janet *The Production of Art* (London: The Macmillan press Ltd.).

95- Watson, George *Writing a Theses* (London: Longman, 1987).

المحتويات

لوحة الغلاف : جبر علوان



هذه دراسة خاصة بالذات المكبوتة التي تحاول أن تكتشف نسيج الذات الأنثوية بالداخل عبر تجارب شعرية حداثية ومتحررة تصبو إلى الكشف والتواصل مع العالم . وقد اخترت أصواتاً نسائية شعرية متميزة في منطقة الخليج العربي لأنهن بنات ظروف جغرافية وثقافية خاصة في مجتمعات مازالت شديدة المحافظة ، ومازالت المرأة تلعب الدور التقليدي بها إضافة إلى الانقلاب النفطي الذي هز المنطقة وإنسانها بطريقة لايمكن نفيها والعودة إلى ذلك الماضي أبداً . إنهن نساء الزمن المتحول ، والمرتبك ، والمتناقض الذي يحاول أن يمسك بدفة الماضي السلفي من جهة وبدفة المستقبل التكنولوجي من جهة أخرى . لذلك فإن نوع الوعي المتشكل له ذائقة خاصة ، ومعاناة لايمكن تجاهلها .

ISBN => 2-84305-050-2
EAN => 9782843050503